

Art.

3

dg

to
Aus

Art. 3 $\frac{dg}{L}$

<36602396040019

<36602396040019

Bayer. Staatsbibliothek



DIE
GRENZEN DER KUNST

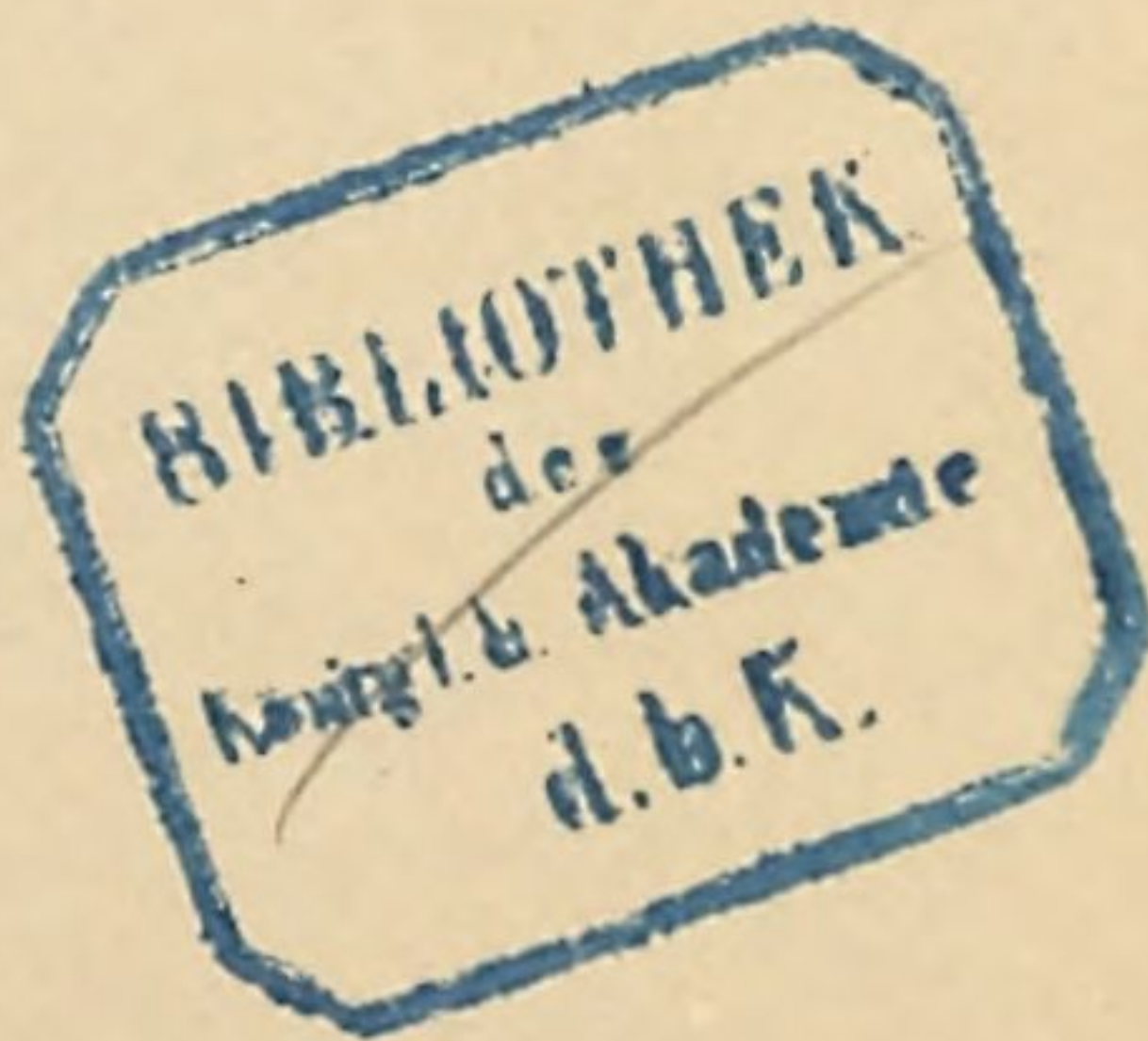
UND DIE

BUNTFARBIGKEIT DER ANTIKE

DIE
GRENZEN DER KUNST

UND DIE
BUNTFARBIGKEIT DER ANTIKE

VON
DR. THEODOR ALT



BERLIN
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1886

Wegd 58/190



ALLE RECHTE VORBEHALTEN



DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG

HERRN JOSEF DURM

GROSSHERZOGLICH BADISCHEM OBERBAURAT UND PROFESSOR
RITTER ETC.

ALS EIN ZEICHEN DER VEREHRUNG

ZUGEEIGNET

INHALT.

I. Die Grenze der Kunst	1
A. Die Grenze der Kunst und ihr Inhalt	1
B. Das Erfordernis des negativen Moments	5
a. Das negative Moment neben dem Gegenstand	5
b. Das negative Moment innerhalb des Gegenstandes	8
α. Der Begriff des Stils	8
β. Der Stil im subjektiven Sinne und das Stilisieren	14
II. Die Grenzen der Künste	23
Einleitung	23
A. Die Prinzipien des „Laokoon“	26
a. Die „Schönheit“ des Kunstwerkes	26
b. Der „fruchtbare Moment“	30
c. Die Wirkung in Zeit und Raum	33
B. Die bleibenden Resultate	35
a. Das Prinzip des relativen Dauerzustandes in der bildenden Kunst	35
b. Das Prinzip der Unmittelbarkeit in der Poesie (und Musik)	45
III. Die Grenzen der plastischen Kunst	50
A. Die konventionellen Kunstanschauungen in Deutschland	50
B. Die Autorität der Antike gegenüber der konventionellen Theorie	57
a. Die erhaltenen Denkmäler	57
b. Historisches Gesamtbild der antiken Skulptur	60
c. Die Polychromie der Bronzeplastik bei den Griechen	74
d. Das negative Moment in der griechischen Plastik und deren Ver- hältnis zur Plastik der Renaissance	89
C. Resultate für die moderne Praxis	94
IV. Die Forderung des Idealismusses	100
Einleitung: Der Begriff der Idee	100
A. Die Idee in der nachahmenden Kunst	108
a. Das Prinzip der Einheit des Gegenstandes	108
b. Die Idee des gegebenen Gegenstandes	111
c. Die Idee als neuerschaffener Gegenstand	122
B. Das Prinzip des Idealismusses und die sittliche Grenze der Kunst	131
Anhang	140
Die Einheit des Stils	140
Realismus und Naturalismus	141

I. DIE GRENZE DER KUNST.

A. DIE GRENZE DER KUNST UND IHR INHALT.



ENN wir erfahren wollen, welches der Inhalt der Kunst, d. h. der Kunstwerke, sein solle oder sein dürfe, so müssen wir von der Untersuchung darüber ausgehen, welchem Zweck dieselben dienen.

Dieser Zweck ist der Kunstgenuss, ein menschlicher Zustand.

Am tiefsten scheint Arthur Schopenhauer¹⁾ diesen Zustand gefasst zu haben, indem er als das Wesen des Kunstgenusses die völlige *Freiheit* vom Willen während der Dauer der Anschauung der Kunstwerke bezeichnete. Ohne näher darauf einzugehen, wie er diese Idee für sich und seine Anhänger einerseits begründete, andererseits ausgestaltete, werden wir als allgemein einleuchtend und gültig den Satz an die Spitze stellen dürfen, dass in der That der Zustand der reinen Anschauung, d. h. ein solcher Zustand, welcher von jeder Thätigkeit des Willens und der auf die reale Welt der Objekte gerichteten Begierde nach Erwerb und Besitz frei ist, das Wesen des Kunstgenusses ausmache.

Obgleich nun zwar auch die Kunstwerke äusserlich die Bedingungen des Begehrens (und der Entsagung) darbieten, so ist dies doch nicht ihre naturgemässe Wirkung.²⁾ Kein Mensch denkt beim Betrachten

¹⁾ In „Die Welt als Wille und Vorstellung“, insbes. Buch III: „die platonische Idee: das Objekt der Kunst“.

²⁾ Solange wir leben, verlassen wir allerdings thatsächlich die Welt der (begehrten) Objekte nie. Ein Kunstwerk bleibt äusserlich genommen je nach seiner Art Gegenstand unserer Begierde und wird es um so mehr sein, je schöner es ist. Ein schönes Bild oder einen kunstgewerblichen Gegenstand möchten wir wohl um so eher besitzen, je grösseren Genuss uns der Anblick dieser Dinge gewährt, und das Unvermögen, uns in ihren Besitz zu setzen, erweckt den Schmerz der Entsagung. Einer

von Bildern an die äussere Beziehung der Möglichkeit des Erwerbs. Vielmehr handelt es sich bei dem Satz, dass die reine, von jeder Willensrichtung auf Besitz freie Anschauung das Wesen des Kunstgenusses ausmache, nur um den im Bild dargestellten Gegenstand, nicht um das Bild als Gegenstand, sodass also als dem Kunstgenuss feindlich nur mehr derjenige Besitzwille in Betracht kommt, welcher z. B. den Umstand bedingt, dass ein fruchtebeladener Tisch, ein schönes nacktes Weib im Bilde bei diesem oder jenem die sinnliche Begierde erregt, falls er es durch eine psychologische Verirrung für wahr nimmt. Weil nun der Begriff des Besitzes in der Definition des Kunstgenusses sich auf den Gegenstand des Bilds bezieht, nicht auf das Bild als Gegenstand, so ist einleuchtend, dass er im weitesten Sinn gefasst werden muss: er bezeichnet nichts weiter als das reale Teilhaftigsein. Denn eine Landschaft „besitzt“ man nicht, zumal sie der Künstler wohl nur erfunden hat, aber man könnte sich in ihr bewegen. Oder der Maler habe seinen Vorwurf dem altgriechischen Leben entnommen — welches wir als ein ersehntes Ideal anzuschauen pflegen — und habe so eine Versammlung schöner oder interessanter Menschen dargestellt. Wenn nun bei dem Beschauer die Illusion erzeugt werden würde, er erlebe die Gegenwart dieser Menschen, weil sie sich ja wirklich vor ihm zeigen, so wäre der Moment, in welchem er nachträglich, und, weil durch irgend einen äusseren Anstoss, wider Willen und unfrei,

dramatischen oder musikalischen Aufführung nicht anwohnen zu können, bedauern wir um so mehr, je schöner uns ihr Gegenstand erscheint. Es enthält also auch jedes Kunstwerk selbst wieder in seiner Eigenschaft als Objekt des Willens die Bedingungen, unter welchen die reine Anschauung und der eigentliche lautere Kunstgenuss vernichtet wird.

Daher kann durchaus nicht gesagt werden, dass die Kunst oder vielmehr das Betrachten der Kunstwerke uns unter allen Umständen in den Zustand der reinen Anschauung versetzen müsse. Und andererseits ist dieser Zustand nicht dem Kunstgenuss ausschliesslich angehörig, sondern er kann jederzeit auch der Natur gegenüber eintreten. Es wäre traurig um uns bestellt, wenn wir z. B. eine schöne Frau nicht mit reiner Freude an ihrer Schönheit anschauen könnten. Landschaften werden am häufigsten und von den verschiedensten Leuten rein ästhetisch betrachtet. Die Pracht des gestirnten Himmels oder der untergehenden Sonne lässt eine andere Betrachtungsweise gar nicht zu. Daher es denn wohl zu erklären ist, wie diese gewaltigen kosmischen Erscheinungen uns mit magischer Gewalt und vielleicht ohne unsere Absicht unwiderstehlich zu einer Betrachtung anziehen, welche den Frieden der reinen Anschauung über uns ausgiesst und uns der Sorgen des Daseins vergessen macht, ohne dass wir uns im Augenblick von diesem Zustand Rechenschaft geben könnten. Er wird bewirkt dadurch, dass wir vermöge der Macht jener Erscheinungen zu einer ruhigen, nicht mehr entbehrenden, weil nicht begehrenden Seelenstimmung sanft gezwungen werden, sofern unsere Natur dieses Vorgangs überhaupt fähig ist.

zum Bewusstsein der Irrealität derselben gebracht würde, in Bezug auf den Wunsch des Miterlebens der Begebenheit mit derselben Unlust der Enttäuschung und Missbefriedigung verknüpft, wie es bei jenen Gegenständen der Fall ist, welche an sich schon materiell dem Begehren unterliegen. Es würde also möglicherweise eine Willensalteration eintreten und die reine Anschauung getrübt werden. Bei dem Bilde einer Schlacht würde die umgekehrte Empfindung der Furcht vor dem Miterleben sich denken lassen, u. s. w., was alles nicht der eigentümliche Zweck des Bildes sein kann.

Der Zustand der Freiheit vom Willen und der reinen Anschauung im Beschauer bleibt also zwar subjektiv und die Kunstwerke können ihn nicht wecken, falls er fehlt. Er kann auftreten auch gegenüber der Natur. Praktisch genommen erleichtern jedoch die Kunstwerke jene ethische Seelenstimmung, indem ihnen gegenüber, wie eben dargelegt wurde, die reine Anschauung gewohnheitsmässig und unmittelbar einzutreten pflegt.¹⁾ Setzen wir nun den Fall, dass jemand einen Gegenstand anschauen wolle, — anders ausgedrückt: dass er ihn schön finde —, so schafft ihm die Betrachtung diese eigentümliche Befriedigung des Kunstgenusses. Also bleibt der Gegenstand immerhin gewollt, nur behufs der Anschauung, nicht behufs eines materiellen Gebrauchs. In der Befriedigung durch das Kunstwerk ist also dennoch ein Wollen aufgehoben worden:²⁾ das Gewollte ist die Vorstellung eines bestimmten Gegenstands, nicht der Gegenstand selbst. Bei Gegenständen der realen Welt ist nun allerdings der Zustand des Begehrens der naturgemässe, kraft eines in uns gelegten, mit dem Weltgesetz der Entwicklung zusammenhängenden Naturtriebs, über dessen Nichtbefriedigung uns meist nur die Gewohnheit der Entsagung hinweg hilft. Das lebendige Produkt der Natur kann ja willenlos angeschaut werden, als reines Bild; ein solcher Zustand ist jedoch schon das Resultat einer vorausgegangenen ethischen Läuterung. Wenn wir ferner dieses Zustands teilhaftig werden, so ist er, sofern überhaupt der Gegenstand als wirklicher menschlichem Begehren zugänglich ist, prekär genug; denn dauernd besteht die Gefahr,

¹⁾ Die Unterscheidung zwischen Kunst- und Naturgegenständen nach dieser Richtung ist daher so landläufig, dass Niemand darüber in Zweifel ist, was es sagen will, wenn der Dichter oder Erzähler von einer Person als von einem „schönen Menschenbild“ spricht. Es will sagen, dass diese Person, obgleich lebendig und Objekt des Begehrens, schön genug sei, um, blos als Bild, rein angeschaut und verehrt zu werden.

²⁾ Welches freilich meist als erst zugleich mit dieser existent geworden betrachtet werden muss.

dass die harmlose Lust des Anschauens in ihr Gegenteil, die Begierde nach Besitz, umschlage. Deshalb suchen wir nach einem Mittel, welches uns vor dem Rückfalle schützt und das Fortbestehen jener reinen Seelenstimmung garantiert. Wir finden es, indem wir von vornherein auf die Realität des Gegenstandes verzichten, in der Erschaffung eines bloßen Abbildes desselben durch die Kunst. Dies ist also das besondere Werk und die eigenste Aufgabe jedes Kunstwerks. Das Kunstwerk allein erfüllt, durch Elimination der Realität, die Aufgabe, uns die reine Anschauung, den Ruhepunkt in der Jagd des Lebens, sicherzustellen. Daher ist es die erste und hauptsächliche Anforderung, welche an alle Kunstwerke gestellt werden muss, dass sie von vornherein mit Merkmalen ausgestattet seien, welche den Beschauer keinen Augenblick über die Eigenschaft des Abbildes als bloßes Bild in Zweifel geraten lassen. Wie das Kunstwerk diese Aufgabe erfüllt, werden wir sehen.

Wenn wir nun so eine jede Verwechselung des Abbildes mit seinem Gegenstand ausgeschlossen haben, so liegt auf der Hand, dass wir in dem Masse eine grössere Befriedigung und endlich die Freiheit von jedem weiteren Wunsche geniessen können, wenn das Bild die gewollte Vorstellung, d. h. seinen Gegenstand, so vollkommen wiedergibt, als es der Kunst im einzelnen Falle nach Art der ihr speziell zu Gebote stehenden Mittel möglich ist. Nunmehr muss also der Gegenstand im Kunstwerk, so viel sich mit jenen Merkmalen vereinigen lässt, restlos enthalten sein. Das ist die zweite Folgerung, welche wir aus unserer Auffassung des Kunstgenusses vernünftigerweise ziehen müssen.

Einfacher könnten wir den erstgefundenen Satz so ausdrücken: Da das Bild niemals der Gegenstand selber sein kann, ein Zustand der totalen Befriedigung aber das Wesen des Kunstgenusses ausmacht, so muss die Enttäuschung, das konträre Gegenteil der Befriedigung, von vornherein und zugleich mit der Wirklichkeit ausgeschlossen sein.

Von allen Künsten gilt also, insofern sie imitative (nachahmende) sind, der Satz, dass ihre Produkte eine doppelte Wahrheit zur Schau tragen müssen: die positive, dass ihr Gegenstand so wahr als möglich wiedergegeben sei, und die negative, dass sie nichts anderes als Bilder sein wollen.¹⁾

¹⁾ Schon nach den bis jetzt gewonnenen Resultaten wird einleuchten, dass dem üblichen Begriffe des „uninteressierten Wohlgefallens“ die vertiefte Schopenhauersche Fassung desselben als Ausgangspunkt vorzuziehen war. An und für sich handelt es sich um gar nichts Neues.

B. DAS ERFORDERNIS DES NEGATIVEN MOMENTS.

a. Das negative Moment neben dem Gegenstand.

Wir haben nunmehr zu untersuchen, welche Mittel es seien, vermöge deren das Abbild als solches bezeichnet wird und welche es ermöglichen, dass bei ihrem Vorhandensein der Künstler die volle Realität der Erscheinung anstreben darf. Man wird diese Ausdrucksmittel der negativen Wahrheit der Kunstwerke passender Weise als das negative Moment an ihnen bezeichnen können.

Die verschiedenen Künste bedienen sich zur Erzeugung des negativen Moments verschiedener Mittel. Und zwar können wir unterscheiden solche, welche nicht in einer Behandlung des Gegenstandes selbst, sondern unabhängig von ihm und neben ihm bestehen, und andere, welche ihm selbst angehören, sodass sie ihm eine eigentümliche Erscheinungsform verleihen. Diese Mittel sind also Ausdruck und Anregung einer auch von dem betrachtenden Subjekt zu vollziehenden Annahme, „dass dieses ein Bild und nicht wirklich sein solle.“ Dies ist aber eine Annahme des Willens, gleich wie der Gegenstand des Bildes selbst ein für die Vorstellung gewollter ist; und weil diese Annahme von jedem einzelnen Beschauer dem Bild gegenüber vollzogen werden muss, so müssen alle negativen Momente eine mehr oder weniger konventionelle Geltung haben.

Ein negatives Moment, welches ausserhalb des Gegenstandes besteht, beherrscht z. B. ausschliesslich das ganze Gebiet der Malerei: der Rahmen. Umgiebt man das Stilleben mit einem Rahmen, so sei es der Wirklichkeit so täuschend nachgeahmt wie ihr wolle: es wird keinem Vogel einfallen, an den Früchten zu picken. Man nehme aber den Rahmen hinweg, stelle statt desselben eine natürliche Umgebung her und versetze zugleich das Bild unter die ihm eigentümlichen Beleuchtungsbedingungen, so wird der hungernde Vogel sich vielleicht verführen lassen, an den Früchten zu picken und so die grimmigste Enttäuschung erfahren. Ähnliches geschieht dem Menschen, welcher darnach greift. Die Unmöglichkeit solchen Irrtums garantirt also der Rahmen.¹⁾

Der Rahmen gehört aber keineswegs blos der Malerei an. In

¹⁾ Es ist einleuchtend, dass aus dieser prinzipiellen Bedeutung des Rahmens in der Malerei die obersten Gesetze hervorgehen, sowohl für seine eigene Gestalt und Anwendung, als für das Bild, welches er umgiebt.

Der Rahmen ist eine begrenzende Umgebung des Bildes von angemessener Körperlichkeit; weiter nichts. Die Begrenzung ist enthalten in der Reihe von ver-

einer andern gewaltiger redenden Kunst wirkt er ebenfalls, ohne freilich jedesmal einen entsprechenden architektonischen Ausdruck zu finden: im Drama. Wenn der Vorhang in die Höhe schwebt, so haben wir mit mehr oder weniger Bewusstsein die feierliche Empfindung, dass er uns ein Bild öffnet, dessen Fläche durch die ersten Vorhangkoulissen und Soffitten begrenzt ist und auch immer bleiben sollte. Die verschiedenen den Rahmen mehr oder weniger deutlich ersetzenden Merkmale gehören unbedingt zum Drama. Aufführungen, welche in unsrer Mitte (oder gewissermassen in unserer Mitte), womöglich auf gleichem Boden mit uns stattfinden, machen stets einen eigentümlich unwahren und erbärmlichen Eindruck.¹⁾

schiedenwertigen Linien, welche das eigentümlich gestaltete Profil des Rahmens bekanntlich hervorbringt. Da jedoch eine einzige hinreichend deutliche Linie genügt, um das Bild gegen die lebendige Welt zu isolieren, so ist die Form des Profils zunächst gleichgültig, sofern es nur diesem Zweck dient. Es giebt eine Masse von Rahmen von völlig charakterlosem Profil, gegen welche sich wenig Stichhaltiges einwenden lässt. Sehr charaktervoll und nicht mehr als zweckdienlich sind Rahmen, welche eine einzige kräftige Linie darstellen, also z. B. flache Leisten von einer gewissen Breite (schwarz oder goldfarbig), oder solche mit einem halbkreisförmigen Profil. Unter letzteren macht der einfache Früchtekranz eine sehr edle, festliche Wirkung. Ähnlich wirken alle Rahmen von symmetrischem Schnitt. Ausserdem giebt es Rahmen mit steigendem oder fallendem Profil. Auch hier kommt es zunächst nur an auf die isolierende Wirkung, es ist also gleichgültig, welche Form man wählt. Rahmen, welche das Bild hoch legen, basieren es sehr schön auf die Wand, was eigentlich immer der Fall sein sollte, ziehen es somit in die gemeinsame Dekoration des Zimmers und betonen gleichzeitig das negative Moment weit energischer, als die nach innen fallenden. Sie sind also vorzuziehen z. B. bei Bildnissen. Bei Landschaften und allen Gegenständen mit tiefer und reicher Perspektive aber wird man sich gerne dazu entscheiden, fallendes Profil zu wählen, weil dieses das Auge angenehm in die Tiefe der Landschaft einführt. Dabei darf man jedoch nicht wieder in den Irrtum des Eindruckes verfallen, als sähe man zum Fenster hinaus in die Landschaft. Denn dies wäre gerade, was vermieden werden soll, freilich aber bei der Landschaft von geringerer Bedeutung ist. Ein solcher fallender Teil sollte auch bei wesentlich steigenden Rahmen nie fehlen, weil alle Bilder, auch wenn sie keine Landschaften vorstellen, perspektivisch sind. Weiterhin ergibt nun der Rahmen ein Gesetz für das Gemälde: es darf kein Gegenstand vermöge seiner luft- und linearperspektivischen Behandlung den Rahmen in der Richtung gegen den Beschauer zu verlassen scheinen und sich etwa so darstellen, wie es beim realen Gegenstand auf sehr kurze Entfernungen der Fall ist; ein solcher Realismus ist nicht deshalb zurückzuweisen, weil er Realismus ist, sondern deshalb, weil er ganz einfach malerisch Falsches hervorbringt. Alles und jedes Sehen ist perspektivisch und der Rahmen bezeichnet den Anfangspunkt der Perspektive. In diesen wenigen Worten ist das hauptsächlichste objektive Stilgesetz der Malerei beschlossen; deshalb ist sie die freieste von bildenden Künsten.

¹⁾ Aus der Notwendigkeit der Existenz des isolirenden Rahmens für das Schauspiel ergibt sich ebenso wie beim Bild ein positives Stilgesetz. Der Schauspieler

Auf einem andern Gebiete der Dichtkunst genügt ein sehr unbedeutender Umstand, um das negative Moment zu erbringen: beim Roman. Der Roman ist (in weitester Fassung) die umständliche Erzählung einer ganz oder teilweise erfundenen Begebenheit zwischen bestimmten Personen. In dieser Form, welche die Bezeichnung als Kunstwerk für den Roman kaum mehr zulässt, kommt er der Erzählung einer wahren Begebenheit, welche kein Kunstwerk ist, bis zur Verwechslung nahe. Gleichwohl vergewissert uns schon die ausgesprochene oder aus den Umständen hervorgehende Bezeichnung der Erzählung als Roman zur Genüge darüber, dass zwar der erzählten Begebenheit möglicherweise eine wirkliche zu Grunde gelegen haben kann, dass sie aber hier nichts anderes bedeuten soll, als ein Bild. Die Enttäuschung würde nicht ausbleiben, falls die Wirklichkeit durch Fassung und Bezeichnung prätendiert würde.¹⁾ Sie ist dagegen ganz und gar ausgeschlossen, wenn der Roman in gebundener Rede erzählt wird, d. h. beim Epos.

Alle Künste nun, welche ihrer Natur nach nicht in der Lage sind, einen derartigen äusserlichen Ausdruck des negativen Moments in Anwendung zu bringen, bedürfen zu dessen Erzeugung eines anderen Mittels um die Willensbestimmung, es solle sich bei dem einzelnen Kunstwerk um ein Bild und nicht um etwas Wirkliches handeln, auszudrücken. Dieses Mittel besteht in einer bestimmten Behandlungsweise des Gegenstandes selbst: im Stilisieren, und sein Resultat ist der Stil in dem für die bildende Kunst früher vorwiegend üblichen Sinn des Wortes.

sollte nie in die Lage kommen, mit dem Publikum sich zu unterhalten; das Stilgesetz verlangt, dass das Publikum alles, was ihm zum Verständnis nötig ist, aus dem objektiven Vorgang auf der Bühne erfahre. Damit hängt die Notwendigkeit der Exposition zusammen. Erläuterungen, Mitteilungen an das Publikum, Ausplaudern von Thatsachen, welche eine mitagierende Person nicht kennt (die sogenannte Parabase ebenso), sind ausgeschlossene Dinge. Ganz und gar muss daran festgehalten werden bei ernsten Handlungen: einen Monolog darf der Schauspieler nie an das Publikum hinsprechen. Denn diese Kunstform stellt nichts dar, als ein lautes Denken. Bei scherzhaften Handlungen, oder auch wohl schon im Munde einer komischen oder satirischen Person nehmen wirs nicht so genau, ja wir amüsieren uns höchlich an der Schalkhaftigkeit, welche in der kleinen Inkonsequenz zu liegen pflegt.

¹⁾ Die sogenannte „Ente“ eines Zeitungsberichterstatters wirkt, falls sie sich nicht sogleich als solche zu erkennen giebt, ebenso. Jedoch ist bei der Geringfügigkeit des Gegenstandes die Empfindung sehr schwach. Man wechselt deshalb vielleicht den Standpunkt und schlägt sich auf Seite der Lacher.

*b. Das negative Moment innerhalb des Gegenstandes.**α. Der Begriff des Stils.*

Über das was „Stil“ sei, herrscht eine ziemlich starke Begriffsverwirrung. Früher sprach man nur von dorischem, jonischem, korinthischem, Renaissancestil, von Barock- und Rokokostil oder von gothischem Stil. Jetzt redet man häufig von Stein- und Holzstil, von Möbelstil, von Metallstil, Fayencestil und dergl. mehr; oder man sagt von einem Gebrauchsgegenstand, welcher entweder den Bedingungen des Materials, aus welchem er hergestellt ist, oder zugleich dem Zweck welchem er dienen soll, in seiner Form entspricht, er sei „stilvoll“. Es liegen also zwei verschiedene Anwendungen des Wortes vor, eine in früherer Zeit vorwiegend übliche und eine neben derselben bestehende, für den allgemeinen Gebrauch neuere.

Der ältere Sprachgebrauch verlangt, dass, falls an einem Gegenstand ein bestimmter Stil ersichtlich sein soll, gewisse hervorragend sinnfällige Momente seiner Form eine prinzipiell gleichartige Gestalt haben müssen. Hieraus ergibt sich der Eindruck der Zusammengehörigkeit in sich, d. h. der Einheit. Deshalb ist die Art und Weise der Behandlung jener Formmomente Gesetz für den Gegenstand. Ein solches Gesetz könnte auf objektiven Gründen beruhen; da jedoch durch eine beliebige, wofern nur gesetzmässig gleichartige Behandlung der Ausdruck und der Eindruck der Einheit erreicht wird, so ist klar, dass ein solches Gesetz nach Willkür festgesetzt werden kann und demnach im Prinzip nur eine subjektive Sache ist, wie denn alle Gesetze der Menschen Willensäusserungen sind und nur subjektive Geltung haben, wenn selbst sie auf objektiven Gründen beruhen sollten. Deshalb lassen sich theoretisch unzählige Baustile denken. Ihre Zahl ist jedoch historisch verhältnismässig beschränkt, weil solche Stile in verschiedenen Nationen und in verschiedenen Epochen der Entwicklung der Menschheit eine konventionelle Geltung erlangen mussten und deshalb ganze Nationen entweder auf die Dauer ihrer Existenz oder während langandauernder Geschichtsabschnitte beherrscht haben, indem sie nämlich mehr wie unbewusst aus dem Volksethos entstanden, als wie absichtlich gewählt zu betrachten sind. Denn die Entstehung einer solchen konventionellen Geltung lässt sich nur denken, falls der Baustil an gemeinsame Eigentümlichkeiten des Volkscharakters (oder der Empfindungsweise der Völker zu bestimmten Zeiten) anknüpft oder aus ihnen hervorgeht. Ausserdem ist die Zahl der Stile beschränkt, weil in der That prak-

tisch die objektiven Möglichkeiten bei der Beschränktheit der Zahl der denkbaren Formmotive erschöpft zu sein scheinen. Der Spitzbogen ist wohl die letzte bei der Überbrückung zweier Stützen brauchbare Gestalt; die Parabel z. B. dürfte hierzu nicht mehr verwendbar sein.

Nach dem Gesagten werden wir den Stil definieren als „das absolut gesetzmässige Verhalten in der Form“, indem wir unter „Gesetz“ ein beliebig gewähltes (oder wenigstens wählbares), aber in einem Bauwerk oder Gegenstand durchgehends festgehaltenes, eigentümliches Gestaltungsprinzip verstehen. Was also bei den einzelnen (Bau-) Stilen das unmittelbar sinnfällige, das Charakteristische ist, z. B. jene von keinem Naturprodukt (manchmal höchstens der Muschel) entnommene Weichheit und Kurvatur des Ornaments beim Rokoko, die Gezacktheit desselben, der Spitzbogen und die Verzierung durch Fialen und Krabben in der Gothik, das ist die für den Betrachter nächstliegende Äusserung des Stils im früher üblicheren Sinn des Wortes.

Der Stil in diesem subjektiven Sinn verleiht dem Bauwerk seinen eigentümlichen Charakter. Charakter und Stil sind denn auch verwandte Begriffe, insofern der Stil die Äusserung der Subjektivität in einer Willensbestimmung¹⁾ ist, der Charakter aber der Wille selbst wie er in den Willensäusserungen erscheint,²⁾ und der Charakter ästhetisch definiert werden muss als das absolut gesetzmässige Verhalten einer Person in ihren Handlungen. Das Gesetz ist hier die Substanz des Subjekts selbst, insofern sie sich gleichartig bekundet. Jene Gleichheit der Definition aber beruht eben darauf, dass der Stil sowohl als der Charakter ein Inbegriff von Äusserungen des Willens sind, welche im Charakter als gleichartige latent liegen, im Stil von Menschen auf das Bauwerk übertragen werden. In beidem äussert sich also etwas durchaus Subjektives.³⁾

¹⁾ Das Wort Wille gebrauche ich stets im Schopenhauerschen Sinne ohne Rücksicht auf ein dabei vorhandenes Bewusstsein. Der Stil im subjektiven Sinn ist übertragene Individualität.

²⁾ Vergl. hier auch Aristoteles Poetik Kap. 6. XVII.

³⁾ Da wir vornehmlich die bildende Kunst im Auge haben, so ist es passend, durchaus an die objektive Erscheinung des Stils in der Erklärung des Begriffs anzuknüpfen. Wenn man blos von der ursprünglichen Gestalt des Stilbegriffs ausgehen wollte, wie er als ein litterarischer entstanden ist, so würde gerade dasjenige Merkmal zurücktreten, welches sowohl das sinnfälligste als das fruchtbarste ist, das Merkmal der Gesetzmässigkeit, Einheit und Gleichheit. Dort bezeichnet man als Stil den Ausdruck des individuellen Wesens in der Form. Wackernagel (Poetik, Rhetorik und Stilistik S. 312 ff.) z. B. sagt vom Stil: „Er sei bedingt durch die geistige Eigentümlichkeit des Darstellenden.“ Aus dem von uns entwickelten Doppelgehalt des Wortes „Stil“ als Bezeichnung eines Gesetzes, aber als eines aus der

Der neuere Sprachgebrauch hat nun mit dem Stil einen andern, von dem oben auseinandergesetzten, wesentlich verschiedenen Sinn verbunden, welcher nunmehr dargelegt werden soll.

Diese Modifikation des Stilbegriffs als eine durchgreifende für den Sprachgebrauch ging aus, kann man sagen, von einem einzelnen Mann. Der neuere Begriff hat nämlich herrschende Geltung erlangt, seit der grosse Semper sein Buch über den Stil herausgab und dasselbe betitelte: „der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.“ Hierdurch wurde angedeutet, dass der von ihm gemeinte Stil ein einziger sei, welcher plurale Bildung des Worts nicht zulasse, weil er von objektiver und zwingender, weil auf den Thatsachen des Materials und des Zwecks beruhender Geltung sei. Semper hat die Hauptsätze über den Stil dahin zusammengefasst:¹⁾

Das Kunstwerk sei zu betrachten:

- 1) als Resultat des Dienstes oder Gebrauches, der bezweckt wird (sei dieser nun thatsächlich oder nur supponiert);
- 2) als Resultat des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird, sowie der Werkzeuge und Procedures, die dabei in Anwendung kommen.

Dieser Stil kann naturgemäss nur ein einziger sein. Auch er ist Ausdruck des individuellen Wesens, aber nicht eines Subjekts, sondern des künstlerischen Objekts selbst. Er ist also objektiv gegeben, indem das Kunstwerk selbst als ein an sich bestehendes Ding, als ein Subjekt für sich zu betrachten ist; er ist Ausdruck der Existenzbedingungen des Kunstgebildes. Da nun der Naturgegenstand in seiner Erscheinung lediglich der eignen Individualität folgt, so wird man bei ihm von Stil wohl nicht sprechen. Dagegen nehmen Gegenstände, welche

Wahl oder inneren Natur eines Subjekts hervorgegangenen Gesetzes, erklärt sich jener ursprünglichere Sprachgebrauch, die unmittelbaren Äusserungen des Charakters in der eigentümlichen (litterarischen) Handhabung der Sprache seitens eines Menschen als dessen Stil zu bezeichnen, ebensogut. „Der Stil ist der Mensch.“ Denn nur dann ist eine bestimmte Individualität erkennbar, wenn sie sich gesetzmässig äussert. Von hier kommt man dann auch wohl dazu, das Wort wiederum im Gebiet der bildenden Künste zu verwenden und zwar zur Bezeichnung der aus dem subjektiven Wesen eines Künstlers fliessenden, prinzipiell in gewisser Hinsicht gleichartigen Behandlung seiner Werke. Man könnte sagen, in der bildenden Kunst sei diese Anwendung deshalb nicht empfehlenswert, weil sie gegenüber dem verbreiteteren Sprachgebrauch, welcher nur jene historisch feststehenden Stile (als Äusserungen des Charakters ganzer Völker) unter Stil versteht, verwirrend wirken könnte. Eine andere Bezeichnung für die kritische Erscheinung haben wir jedoch nicht. Der Ausdruck „Manier“ hat wieder einen prägnanteren, etwas Tadelnswertes leicht streifenden Sinn: „Manieriert.“ Hierunter versteht man ein Misverhältnis des subjektiven Moments zum Kunstwerk; vergl. Wackernagel a. a. O. S. 315.

¹⁾ Vergl. Semper a. a. O. 52.

selbst Kunstprodukte sind, einen dem menschlichen Verständnis entsprechenden Ausdruck ihrer Entstehungsbedingungen in Anspruch. So hatte denn auch Semper bei seiner Begriffsbestimmung des Stils die technischen und tektonischen Künste im Auge, d. h. wesentlich „kosmische“ Künste, wie er sie nennt, und nicht die imitativen. Unter „kosmischen“ Künsten hat man solche zu verstehen, welche selbstschöpferische sind, insofern sie nicht Naturwesen oder Gebilde der Gottheit nachbilden, sondern aus dem Menschen und aus dessen Bedürfnissen zu erklärende Gegenstände hervorbringen, welche also, obgleich Kunstprodukte, doch keine bloßen Bilder sind, sondern reale Gegenstände der wirklichen Welt. Der Ausdruck „kosmisch“ ist aus verschiedenen Gründen gut gewählt, wenn es wünschenswert erscheint, ein Fremdwort zu gebrauchen, um die Prägnanz einer technischen Bezeichnung zur Geltung zu bringen, wie es bei dem entgegengesetzten Begriff des Nachahmenden in dem Wort „imitativ“ bereits der Fall ist. Erwähnt werden muss nun, dass schon Rumohr den Begriff des Stils in dem unter Ziff. 2) bezeichneten Sinn auf die imitativen Künste der Plastik und Malerei angewandt hatte. Dieser Begriff des Stils kann jedoch in jenen imitativen Künsten thatsächlich nur eine verhüllte Rolle spielen; denn dort ist die schöpferische Nachahmung, der Gegenstand des Bilds, doch schliesslich die Hauptsache; Rumohr definierte¹⁾ den Stil als „ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht.“ — Vorerst also für die technischen und tektonischen Künste gelte der Satz, dass ein (Gebrauchs-)Gegenstand nicht schön sein könne, sofern

1) seine Form nicht den ihm supponierten Zweck ausspreche;²⁾

2) diese Form den technischen Procedures, aus welchen er durch Bearbeitung des Materials hervorgegangen ist, zuwiderlaufe: so ist dieser Satz ein Gesetz für den Gegenstand, welches er nicht verletzen darf. Vielmehr muss er sich bezüglich des Stoffes und des Zwecks gesetzmässig verhalten.

Wenn wir nunmehr ein Wort suchen, welches dieses Gesetzmässige in der Form bezeichnen könnte, so finden wir als bereits vorhanden das Wort „Stil“. Denn auch den Stil in dem von Semper angeregten Sinn können wir definieren als „das absolut gesetzmässige Verhalten in der Form“. Der Umstand, dass der Begriff des Gesetzes im bis-

¹⁾ Ital. Forsch. Th. I, S. 87 ff.

²⁾ Also z. B. an einer Kanne Fuss, Bauch und Henkel sowie Ausgussdille nebst Hals in jeweils entsprechendem Ausdehnungsverhältnis und dem Gebrauch entsprechender Form vorhanden seien.

herigen Gebrauch des Worts „Stil“ ein total anderer, entgegengesetzter war, indem er dort die Erscheinung einer übertragenen, hier einer eigenen Individualität ausdrückt, wird nicht weiter beachtet und das Wort nunmehr in einem neuen, im objektiven Sinn gebraucht. Das Gesetz ist nicht mehr ein subjektiv willkürliches, sondern ein objektiv gegebenes. Dadurch fällt das Merkmal der in formeller Beziehung gleichartigen Beschaffenheit der Teile fort, weil der Gegenstand als erkennbarer Organismus selbst schon ein einheitliches „Individuum“ ist, also des in Gestalt eines bestimmten Formprinzips von aussen hinzutretenden Ausdrucks der Einheit nicht weiter bedarf.¹⁾

Semper hat zwischen den beiden Stilbegriffen nicht klar unterschieden und sie in seinem epochemachenden Werk manchmal untereinander geworfen, woraus sich die teilweise Dunkelheit und Unzugänglichkeit desselben erklärt. In der Folge ist, wie ich glaube, die

¹⁾ Entsprechend der Vagheit der Bezeichnung „Stil“ in der Verwendung desselben Wortes für zwei entgegengesetzte Erscheinungen ist die Erklärung des Stils als „Ausdruck des individuellen Wesens“ völlig vag, da diese Bezeichnung auch ihrerseits zwischen Subjekt und Objekt nicht unterscheidet. Hier wird dem Objekt ein individuelles Leben zugebilligt, welches für seine Erscheinung massgebend sein soll. Der Stil im subjektiven Sinn dagegen ignoriert die Sonderexistenz des Gebildes und macht es erst zum Individuum durch ein von Menschen darauf übertragenes Formprinzip. Andererseits stellt sich auch die Annahme des Stils im objektiven Sinn, trotz dieser objektiven Qualität, für die transscendentale Betrachtung als eine subjektive dar, insofern das eigentlich dem Stil unterworfenen Artefakt auch ganz stilwidrig gebildet und trotzdem „schön“ gefunden werden kann — wofür eine ausgebreitete Erfahrung Zeugnis giebt. Auch der Stil im objektiven Sinn also bedarf unter einer grösseren Zahl von Menschen der konventionellen Geltung, welche eben nur durch eine gleiche Beschaffenheit dieser Subjekte, durch ein gemeinsames Ethos ermöglicht wird. Also ist insofern der Stil im objektiven Sinn auch Stil im subjektiven Sinn. Daraus erklärt sich, dass Semper auf dem Weg der historischen Untersuchung die beiden Begriffe nicht rein zu scheiden vermochte. Denn Stil im subjektiven und Stil im objektiven Sinn können nebeneinander hergehen. Verschiedene Völker haben, in einer naiven Geschichtsepoche, ihren subjektiven Stil aus dem objektiven heraus entwickelt, sodass sie eben deshalb bleibende, unter Menschen ewig gültige Formen geschaffen haben; beinahe keines hat neben der subjektiven Behandlung „den“ Stil ganz verleugnet. Darum fallen aber die Begriffe nicht zusammen. Weil nun die historische Entwicklung im Widerstreit des Zwecklichen der Form mit dem Technischen der Materie vollkommene Erscheinungen sehr selten aufzeigt, so liegt die Gefahr, spekulative und historische Betrachtung zu vermischen, sehr nahe. Hiervon hat sich Semper nicht ganz freigehalten und ist dabei zu gewissen Folgerungen gelangt, welche nicht haltbar sein dürften. Ich erinnere hier an seine Lehre von der Bedeutung der textilen Kunst und der Tubularkonstruktion für den griechischen Tempel, woraus in der Statuierung einerseits eines Prinzips der Verhüllung und Verdeckung in der bildenden Kunst, andererseits der wahrhaftigen Erscheinung von Zweck und Materie sich ein logischer Widerspruch ergibt.

Verschiedenheit der Begriffe bis heute noch nicht genügend aufgedeckt worden.¹⁾ Jedoch hat seit Semper eine Reihe von Aposteln das Evangelium des Stils mit mehr oder minder genauer Reinhaltung des objektiven Begriffs desselben verkündet und ausgebaut und dem Publikum zugänglich gemacht.²⁾ Hierdurch wurde dem bis dahin völlig gesunkenen Kunstgewerbe neues Leben eingehaucht und eine Entwicklung desselben in Anregung gebracht, welche es mittlerweile zu einer der populärsten Erscheinungen der Lebensthätigkeit der Nation gemacht, es auf eine bedeutende künstlerische Höhe und zu grosser nationalökonomischer Wichtigkeit erhoben hat. So erklärt es sich, dass heute viele Leute von „stilvollen“ Gegenständen sprechen, und damit zu erkennen geben, dass sie auch ihrerseits die technischen Künste als Ausdrucksmittel der Kultur, des Wohlstands und Anstands der Nation entsprechend würdigen, im übrigen aber von der Bedeutung dessen, was sie sagen, keine Ahnung haben. Denn sonst würden sie statt jenes Ausdrucks den richtigen gebrauchen, nämlich „stilgerecht“, dessen Gegensatz das Wort „stilwidrig“ bezeichnet.³⁾ Denn es ist sinnlos zu sagen, es sei etwas voll Gesetz d. h. voll Schranke. Mancher denkt sich dabei vielleicht, „stilvoll“ bedeute, dass an einem Gegenstand recht viel „Stil“, d. h. viel „Renaissance“ oder „Altdeutsch“ (gedacht im subjektiven Sinn) angebracht sei. Bald wird man statt dessen auch „Rococo“ sagen dürfen, wodurch man dem Stil im objektiven Sinn wieder viel ferner tritt. Jener Mangel des Publikums an Verständnis für den eigentlichen Begriff des Stils im objektiven Sinn wird einerseits begünstigt durch das nach wie vor eklektische Verhalten der Architekten und Kunsthandwerker, indem sie mit mehr oder weniger Berechtigung verschiedene historische Stile zur Anwendung bringen und so in ihren Leistungen zum Teil wieder den Stil im subjektiven Sinn in den Vordergrund treten lassen, andererseits wird er begünstigt durch die Lüge der Mode und das Bedürfnis nach Wechsel. Darum liegt in der Unklarheit des Stilbegriffs eine dauernde Gefahr für die künstlerischen Errungenschaften, welche zu bekämpfen wahrlich der Mühe wert erscheint.⁴⁾

¹⁾ Eine Berücksichtigung des Sachverhaltes findet sich, allerdings bloß für die Litteratur, bei Wackernagel a. a. O. S. 313 in dessen Definition des Stils und S. 314.

²⁾ Vor allem sei hier der verdienstvolle Jacob v. Falke genannt.

³⁾ Das Wort „stillos“ kann ebenfalls angewendet werden, als der Gegensatz etwa des Begriffes „Ausdrucksmittel des Stils enthaltend“.

⁴⁾ Auch der litterarische Stil hat einen subjektiven und einen objektiven Sinn. Der subjektive Sinn wurde bereits berührt. Der objektive kommt zur Anwendung,

Soviel wird jetzt einleuchten, dass der Stil im objektiven Sinn nicht als negatives Moment verwendet werden kann, da er vielmehr positiver Lebensausdruck des Artefakts selbst ist. Sein Wesen näher darzulegen ist Gegenstand der Theorie der kosmischen Künste, d. h. vorwiegend der technischen Künste und insbesondere der Architektur. Von dort aus lässt sich dann auf einfachstem Wege seine Erscheinung an den imitativen Kunstwerken bestimmen. Inwiefern dagegen der Stil im subjektiven Sinn in der Verkörperung des negativen Moments seine eigentliche Aufgabe findet, soll in der folgenden Betrachtung klargestellt werden.

β. Der Stil im subjektiven Sinn und das Stilisieren.

Die individuellen Geschöpfe erfahren eine gesetzmässige Entwicklung in ihrem Wachstum; allein das Resultat derselben, die Gestalt, ist als eine gesetzmässige für uns schwer erkennbar und jedenfalls verschafft uns die bildliche, aufrechte Ansicht beinahe niemals die Erscheinung des Gesetzes. Darum schliesst die sinnfällig gesetzmässige oder wiederkehrend gleichartige Gestaltung der Bilder von Naturgegenständen einen Widerspruch mit der Natur in sich und ein Mittel, dieselben von dem wirklichen Naturgegenstand selbst zu unterscheiden. Die wiederkehrend gleiche Gestaltung von Individuen bedingt mindestens für alle weiteren Exemplare als ein einziges etwas Nichtnatürliches in der Erscheinung; denn jedes Individuum folgt seinem eigenen, inneren Gesetz. Wird also von einem fremden Subjekt auf ein Individuum ein Gesetz übertragen, so entsteht ein Widerspruch mit der natürlichen

wenn z. B. von „Briefstil“ geredet wird. Der Brief ist nämlich ein Ersatz der mündlichen Unterhaltung. Das Prinzip der Unterhaltung (Konversation) ist aber, selbst falls die Behandlung eines wissenschaftlichen Gegenstandes in Frage stünde, dem Prinzip der wissenschaftlichen Darlegung entgegengesetzt, indem letzteres ein organisch durchgebildetes System verlangt, welches die Form der von einer Seite allein ausgehenden Belehrung ist. Die Aneinanderreihung der Gedanken ist also in der Konversation keine systematische, sondern sie beruht lediglich auf der Association der Gedanken. Diese selbst kann eine mehr oder weniger lose, innerlich begründete oder nur äusserliche sein, je nachdem der Gegenstand einer ernsthaften Betrachtung oder nur einer oberflächlichen unterworfen werden soll. Letzternfalls pflegt der Gegenstand zu wechseln. Dieses Gespräch ist es, welches vorzugsweise durch das Briefschreiben ersetzt wird und die korrekte Handhabung einer derartig losen Association nennt man „Briefstil“: Das ist Stil im objektiven Sinn. Stillos wäre ein Brief, welcher ohne Zusammenhang verschiedene Gegenstände aneinanderfügt. Stilgerecht kann dagegen ein Brief sein, welcher sich der systematischen Form annähert, je nachdem eben der Brief einen besondern Zweck verfolgt. Das letztere wird aber wohl eine Ausnahme sein.

Gestalt. Hierdurch tritt also der Begriff des Gesetzes in Gegensatz zur Natur. Da wir nun den Stil als ein gesetzmässiges Verhalten bezeichnet haben, so ist einleuchtend, dass er die von ihm umfassten Erscheinungenden natürlichen entgegenzusetzen geeignet sein muss, sofern das Gesetz nicht ihr eigenes, sondern ein von aussen auf sie übertragenes ist.

Die verschiedenen Stile gehören geschichtlichen Epochen an, ohne Rücksicht auf eine bestimmte Nation, wie z. B. dem Mittelalter die Gothik, oder Nationen für sich. Der letztere Fall trifft zu, wenn wir von persischem Stil, von indischem Stil, von chinesischem und japanesischem Stil reden, als von der Gegenwart angehörigen Äusserungen des Charakters dieser Völker, welche sich bei ihnen nicht minder auf die Gebilde der nachahmenden Künste, wie auf die technischen erstrecken. Besonders charakteristisch zeigt sich der Stil bei den Japanesen. Die Japanesen sind gleich den Chinesen, indem sie diese letzteren allerdings an geistiger Fähigkeit übertreffen, ein seit Jahrhunderten oder Jahrtausenden nach aussen völlig abgeschlossenes Volk. Dadurch sind die Eigentümlichkeiten der Rasse vermöge des Ausschlusses jedes trübenden fremden Elements zu einem ausserordentlich reinen Ausdruck gelangt, der in allen künstlerischen Erzeugnissen der Nation mit eiserner Konsequenz und Gleichmässigkeit auftritt. Daher bleibt auch die bestimmte Abweichung von der Natur, welche sämtliche Nachbildungen derselben bei den Japanern zeigen, stets die gleiche, als eine Äusserung der Subjektivität der ganzen Nation, deren Künstler vielleicht sogar bis zu einem gewissen Grad nicht mehr im Stande sind, die Natur anders zu sehen, als wie sie sich in ihren Kunstleistungen darstellt. Uns erscheint diese Gleichartigkeit der Formbehandlung in allen Fällen als negatives Moment. Abgesehen von derselben haben es zwar die Japaner zu einer erstaunlichen Objektivität in der Wiedergabe z. B. der Tiere und ihrer charakteristischen Eigentümlichkeiten gebracht, sodass die Werke einiger ihrer Künstler in diesem gebundenen Zustand gleichwohl als sehr hohe Leistungen der Kunst bezeichnet werden müssen, wie auf der Nürnberger internationalen Ausstellung von 1885 an einer Reihe von Kunstwerken ersichtlich war.¹⁾ Der Schlüssel des Verständnisses ihrer Werke bleibt aber stets die Erkenntnis und Ausscheidung des einheitlichen Volkscharakters, welcher,

¹⁾ Die Besucher möchte ich hier an den Affen in der japanischen Kollektivausstellung und den Adler in der Rotunde erinnern. Die grosse gehämmerte Platte mit den kämpfenden und dem stossenden Raben in der Kollektivausstellung und ein Rabe auf Reblaub in Zellenemail, ebenda, Nr. 27 der Photographien von Bruckmann, erhob sich zur Höhe völlig objektiver Wiedergabe.

obgleich die Künstler die Natur nachzuahmen beabsichtigen, sie zu einer objektiven Nachahmung derselben nicht kommen lässt und so als eine subjektive, willkürliche und einheitliche Gestaltung d. h. als Stil erscheint.

Betrachten wir nun den hier zur Erscheinung kommenden Stilbegriff, so scheint es, dass er weniger das Einheitliche, als das Subjektive, Eigenartige bezeichne; wenigstens betont er nicht so sehr das in sich Gleichartige am einzelnen Kunstwerk, als das gleichmässige Verhalten der verschiedenen Künstler der Nation bei der Behandlung der Kunstgegenstände und infolge davon die bestimmte Gleichartigkeit der verschiedenen Werke derselben. Es kommt uns hier also in der Hauptsache mehr an auf das aus der Subjektivität des Künstlers eigentümlich gestaltete Äussere der Kunstwerke im Gegensatz zur Natur als auf das „Gesetzmässige“, falls man ein einzelnes Kunstwerk ins Auge fasst. Dennoch zeigt sich das „gesetzmässige Verhalten“ dauernd nach zwei Richtungen hin wirksam: auf die Ähnlichkeit mehrerer Gegenstände wie auf die Gleichartigkeit eines einzelnen in sich. Man kann beide insofern gar nicht trennen, als ein einziges Bild aus mehreren Gegenständen zusammengesetzt sein kann. Daraus folgt, dass das Gesetzmässige eben doch auch an einem einzelnen Gegenstand erhalten bleibt, wenn wir nämlich seine Teile ins Auge fassen. Dieses besondere Leben in den verschiedenen Teilen erhält den Äusserungen des Stils eine substantielle, neben dem Gegenstand und getrennt von ihm bestehende Beschaffenheit. Wenn nun auch das Gesetz eine vielleicht nur schwer zu analysierende Erscheinung findet, so bleibt für ein feines Gefühl doch eine allgemeine Empfindung desselben vorhanden, wie an einem japanischen Adler in der Rotunde der Nürnberger Ausstellung besonders deutlich zu spüren war.¹⁾ Bei dieser subtilen Erscheinung ist es jedoch naturgemäss, dass wir, in dem Gesetzbegriff an den Ausdruck der Einheit des Gegenstandes, welchen er enthält, nicht weiter denkend, das Gesetz nur mehr fassen als den Gegensatz der Natur und den Stil als eine von einem fremden Subjekt (dem Menschen) in den Gegenstand hineingetragene, ihm selbst fremde, eigentümliche Gestaltung.

Jetzt erst hat der Begriff des Stils im subjektiven Sinn diejenige Gestalt gewonnen, in welcher er für unsere Untersuchung fruchtbar werden wird. Der Sprachgebrauch hat diese weitere Anwendung bereits sanktioniert, indem man unter „Stilisieren“ diejenige Thätigkeit

¹⁾ Möglich, dass nur die Federn so wirkten; aber wohl auch die übrigen Teile daneben.

eines Künstlers versteht, durch welche er ein charakteristisch verändertes Aussehen des Abbilds gegenüber der Natur hervorbringt.¹⁾ Es liegt auf der Hand, dass das Stilisieren ein Mittel zur Erbringung des negativen Moments ist und dass der Stil eine der wichtigsten und allgemeinsten Äusserungen desselben sein muss. Denn alle diejenigen Bilder, welche nicht nach Art der Kunstgattung, welcher sie angehören, mit einer äusseren Bezeichnung des negativen Moments, wie es der Rahmen war, versehen werden können, müssen statt dessen stilisiert werden.

Solche Bilder gehören vor allem dem Bereich des Verzierend-Schönen an, d. h. es sind Bilder, mit welchen wir Gegenstände zu schmücken pflegen, die selbst realer Natur und doch Kunstwerke sind, d. h. die Produkte der technischen Künste und vor allem der Architektur, da bei diesen Künsten reichlich Nachbildungen der Natur zur Anwendung gelangen, ohne dass man sie z. B. mit einer Umrahmung versehen könnte. Für die Leser, welche dessen bedürfen, sei hier ein Beispiel angeführt. Auf dem Überzug des Sitzkissens eines Stuhles seien Blumen abgebildet: dieselben müssen stilisiert sein, wennanders sie nicht den Eindruck eines Blumenkorbs statt eines Kissens erwecken sollen, was nicht angängig erscheint.²⁾ Der Überzug muss vielmehr als solcher, d. h. als eine (Daunen oder Federn bedeckende) Fläche erkennbar bleiben. Die letztere Forderung fliesst aus dem objektiven Stilgesetz, dem also der Stil im subjektiven Sinn dient. In solchen Fällen wird die Verwechselung beider sehr begreiflich.

Das Stilprinzip selbst, d. h. die immer wiederkehrende, die Natur abändernde Behandlung des stilisierten Gegenstandes, kann, wie schon einmal bemerkt, so verschieden sein, wie die Zahl der unterscheidbaren gesetzmässigen Formgestaltungen. Ferner kann die gesetzmässige Gestaltung der Formen einen verschieden hohen Grad haben. Sie kann einerseits gar nicht oder so wenig erkennbar sein, dass wir ein, zu

¹⁾ Die Stilisierung einer Pflanze besteht also nicht, wie man hie und da eingeredet bekommen soll, in der Auffindung des Wesens derselben oder, „ihres Ideals“ sondern in dem Hereintragen eines ihr fremden Formschematismus von aussen, so dass oft wenig genug von der Naturpflanze übrig bleibt. — Der Akanthus kann in den verschiedensten Arten stilisiert werden und hat denn auch verschiedenartige Ausbildung erfahren, ganz abgesehen von seiner mannigfaltigen Ausartung in die Ähnlichkeit mit der Distel, dem Reblaub oder Krautblatt, welche ihrerseits wieder in der Erscheinung den Wert einer Stilisierung hat.

²⁾ Die von der Natur verschiedene Grösse der Bilder wird konventionell nicht als genügendes negatives Moment angesehen; dieser Umstand findet eine ohne Zweifel richtige Begründung darin, dass bei grösserer Entfernung vom Auge auch die Naturgegenstände kleiner werden.

verwerfendes, (total) „naturalistisches“ Abbild erhalten; sie kann andererseits gegenüber dem Naturgegenstand soweit gelangen, dass derselbe hinter der geometrischen Form schliesslich ganz oder nahezu ganz verschwindet. Das führt natürlich dahin, dass sich das Bild in gleichem Grade von der objektiven Realität entfernt. In den technischen und tektonischen Künsten ist dies ganz einerlei, weil selbst der leere Schematismus noch den Zweck, zu verzieren, vollständig erfüllen kann, indem es auf das Bild als solches nicht ankommt. Daher kann man der geometrischen Leder- und Blechornamentik der deutschen Renaissance keinen Vorwurf daraus machen, dass sie das verzierende Bild beinahe ganz aufgegeben hat; allein es liegt auf der Hand, dass aus einem ähnlichen Verhalten Beschränkung und Armut im Verhältnis zu dem unerschöpflichen Reichtum der Natur folgen muss.

Das Vorkommen der Stilisierung beschränkt sich jedoch keineswegs bloß auf das Verzierend-Schöne der bildenden Kunst. Denn jedes Kunstwerk bedarf eben des negativen Moments und muss dasselbe, wenn es keinen äusserlichen Ausdruck dafür besitzt, auf anderem Wege erbringen. Dazu kommt, dass man die beiden Erscheinungsformen des negativen Moments gleichzeitig anwenden und so eine stärkere Negation hervorbringen kann, wodurch, ähnlich wie bei den Ornamenten, ein verschiedenes Mass der Entfernung von der Natur bedingt wird. Die Veranlassung zu einer solchen Kumulierung der negativen Momente beruht auf dem Wunsche, dem betreffenden Kunstwerk noch über ein vorhandenes äusseres hinaus (wie etwa die Bezeichnung, oder den Rahmen), die Erscheinung als Abbild zu verleihen.¹⁾ Denn je ernster ein Kunstwerk ist und je höher sein sittlicher Inhalt sich über die alltägliche, gemeine Wirklichkeit erhebt, die ja nur als ein zufälliges Wirrsal sich darstellt und meistens kein ideales reines Gebilde zu Stande bringt, destomehr regt sich das Bedürfnis einer Stilisierung desselben; denn seine Erscheinung gewinnt für uns einen gewissermassen heiligen Charakter, welchen wir der Verwechslung mit der Wirklichkeit um so mehr entziehen möchten, als die

¹⁾ So könnte man ein Gemälde noch stilisieren. Anselm Feuerbach hat dies, abgesehen von den dargestellten Gegenständen, durch eine der realen Natur zumeist fremde Eintönigkeit des Kolorits, welche an die Dämmerung erinnert (und in seinem „Gastmal des Plato“ nicht ganz so verstanden werden darf), zumteil hervorgebracht. Man wird nicht leugnen können, dass solche Stilisierung als gegenüber dem Rahmen sogar bei den ernstesten Gegenständen keineswegs erfordert, den Eindruck des Nicht-Wahren leicht streift und das Verständnis erschwert. Claude Lorrain, Poussin haben sich, ob mit oder ohne Absicht ist gleichgiltig, in bestimmter, subjektiver Weise von der Natur entfernt. Landschaften in der Weise zu stilisieren, sollte niemand versuchen, zumal niemand ein fremdes Subjekt anziehen kann.

speziell bedingte Enttäuschung eine tiefer verletzende wäre. Deshalb lässt sich die Tragödie nicht mit dem blossen Rahmen der Bühne genügen, sondern sie erhebt sich auf den Kothurn der gebundenen Rede, deren sie kaum jemals völlig wird entraten wollen. Anders das Lustspiel oder komische Szenen. Die grösste Korrektheit und damit eine sehr gute Wirkung in dieser Verwendung des Stils erreicht Shakespeare z. B. in König Heinrich IV., in der Entgegensetzung der Fallstaffscenen mit dem übrigen Drama. Durch die Sprechweise selbst schafft er die unmittelbare Bezeichnung eines niedrigeren Inhalts: für die gemeine Gesellschaft Fallstaffs muss der Rahmen der Bühne ausreichen, dem historischen Drama aber eignet der Jambus. Denn der Stil muss nach dem entwickelten Gesichtspunkt dem Inhalt entsprechen.

Ein Beispiel sehr starker Stilisierung giebt Schiller's Braut von Messina; und man muss sagen, dass die gewählten Formen, wenn auch im Widerspruch befindlich mit dem Zeit- und Lokalkolorit der Fabel, dem Inhalt einer „Schicksals-Tragödie“ harmonisch sind. Aber man sollte doch nicht vergessen, dass aller Stil eine willkürliche Gestaltung ist, dass mithin mit dem Grad der Stilisierung auch das Kunstwerk einen subjektiveren Charakter annimmt, also dem Publikum insoweit nicht mehr zusagen kann, als ihm jene subjektive Gestaltung fremd ist. Deshalb ist die Braut von Messina sicherlich nicht dem ganzen Publikum zugänglich und erfüllt jedenfalls nicht die Bedingungen eines nationalen Kunstwerks, welche doch jene Tragödien der Griechen erfüllt haben, weil der Stil, welchen Schiller nur benützte, bei ihnen aus dem Volksethos, aus der gemeinschaftlichen Subjektivität der Nation hervorgegangen war. Dazu ist der deutsche Dichter dem konventionellen Wesen des antiken Chors nicht einmal gerecht geworden.¹⁾

Es ist hier der Ort, um darzulegen, in welcher Weise überhaupt die Sprache in der poetischen Form stilisiert wird. Schon oben ist angedeutet worden, dass die Erzählung einer Begebenheit an sich nicht Poesie, d. h. ein Kunstwerk, sein kann, dass aber, falls letztere eine erfundene ist, die Bezeichnung „Roman“, „Novelle“ u. dergl. als negatives Moment genügt, um sie als das, was sie doch thatsächlich ist, als Kunstgebilde, erkennen zu lassen. Das Epos ist weiterhin nichts, als ein Roman in gebundener Rede. Warum mag es sich nun empfehlen, die Sprache, in welcher die Begebenheit erzählt wird, so

¹⁾ Vergl. die Einleitung zur „Braut von Messina“: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ a. E. Ferner Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stilistik (Ausc. v. 1873) S. 181.

zu wählen, dass sie nicht als frei erscheint, wie im täglichen Gebrauch, sondern dass sie in dem Rhythmus aufeinanderfolgender langer oder kurzer Silben ein bestimmtes Gesetz verfolgt? Offenbar, weil dies ein passender Ausdruck des negativen Moments ist, zumal, wenn es der Erzählung an einer äusseren Bezeichnung hierfür fehlen sollte, wie beim mündlichen Recitieren. Man stilisiert die Sprache. Dies ist Stil im subjektiven Sinn und deshalb kann der einzelne, gleichmässig wiederkehrende Versteil beliebig gestaltet werden: es gibt sehr viele verschieden erfundene Versmasse, indem das Stilmoment selbst zu einer formalen Kunst ausgebildet wird, welche eben dem Roman fehlt. Allein das innere Wesen der Sprache zieht hier eine objektive Schranke: nicht jeder Sprache eignet jedes Versmass, und man kann z. B. sagen, dass der Hexameter keineswegs ein der deutschen Sprache adäquates Ausdrucksmittel des Stils sei. Denn selbst ein so grosser Meister der Sprache, wie Goethe, hat ihn im allgemeinen nicht meisterhaft zu bilden vermocht. Platen hat in Anwendung der griechischen Versmasse allerdings nahezu das Unmögliche möglich gemacht, aber seine Verse nehmen sich doch oft gar fremdartig gekünstelt aus. Hier ist der Punkt, wo auch in der Sprache der Stil im objektiven Sinne zur Bedeutung gelangt: es war der Einfluss seiner zwingenden Gewalt, wenn bei uns der fünffüssige Jambus im Drama an die Stelle des sechsfüssigen antiken Verses trat. Ein äusserlicheres Mittel der Stilisierung ist der Reim: die deutsche Sprache ist vermöge ihrer konsonantischen Bildung, welche eine ausgedehnte und gleichmässige Anwendung der Kürzen¹⁾ erschwert und damit kompliziertere Rhythmen bei einheitlichem Versfuss ablehnt, recht eigentlich auf dieses Hilfsmittel angewiesen (falls sie nicht in der Lage ist, sich der Musik zu bedienen). Der Wohllaut des Reims wie der Sprache überhaupt wurde in besonderem Reichtum z. B. von Freiligrath angewendet, nicht ohne dass ihn deshalb der Tadel träfe, ein Moment, welches trotz seiner formalen Ausbildung in letzter Linie doch blos ein negatives ist, d. h. gleich jenen andern Mitteln mit der eigentlich schöpferischen Seite der Dichtkunst wenig zu thun hat, zuviel Gewicht verliehen zu haben. Denn die Äusserlichkeiten des Klanges ziehen vom Inhalt des Verses und damit von dem des Gedichts ab, sie dürfen sich also nicht vordrängen.

Sicherlich wird die kindliche Äusserung der Freude an der Sprache und das Spiel mit ihren Elementen in der gesetzmässigen Zusammen-

¹⁾ Bei uns sollte es stets nur auf betonte und unbetonte Silben, nicht auf Kürzen und Längen ankommen.

stellung derselben historisch als Ausgangspunkt der Dichtkunst zu betrachten sein. Aber musste es nicht dem Erzähler, der im Kreise der alten Bewohner von Hellas seine erfundenen Geschichten und wunderbaren Mären vortrug, als ein erwünschtes Ziel erscheinen, durch eine eigentümliche Umformung der Sprache, in welcher er vortrug, das Märchen auch als solches zu bezeichnen? Denn wie sehr er wünschte, dass seine Geschichten glaubhaft seien, so sehr mag in ihm tiefinnerlich der Drang nach der negativen Wahrheit seines Kunstwerkes gewaltet haben. Solche Schöpfungen wurden aber nicht in Bücher geschrieben, sondern die Schüler zogen im Lande umher und erzählten die Mären von den Kämpfen vor Troja und von den seltsamen fremden Weltteilen, zu denen Odysseus verschlagen wurde, in einer festlich schreitenden Sprache, welche eben darum ein passendes Ausdrucksmittel der poetisch umgeschaffenen Geschichte war.

Vom Stil aus muss man auch die griechische Kunst betrachten, um sich eine richtige Auffassung derselben zu verschaffen. Das Drama haben die Griechen sehr stark stilisiert. Schon die Einteilung der Handlung deutet darauf und die Verwendung verschiedener Versmasse. Vor allem aber war der Chor das wirksamste ihrer negativen Momente; seine gemessenen Tanzbewegungen zwischen Zuschauern und Bühne erhoben die Begebenheit, welche sie umrahmten, in besonderem Masse über die gemeine Wirklichkeit. Nebstdem wirkte die Musik,¹⁾ über deren Anwendungsbereich und näheren Charakter wir freilich keine genügenden Aufklärungsmittel besitzen.²⁾ Ausser Musik und gebundener Rede wirkte noch bei den Griechen die Unförmlichkeit, ja Hässlichkeit der Masken und des Anzugs der Schauspieler,³⁾ welche eine starke Gewöhnung auf Seite des Publikums und eine durchaus konventionelle Geltung erforderten, um überhaupt erträglich zu erscheinen. Dem allen gegenüber bemerke man jedoch wohl, dass die antike Bühne

¹⁾ Wackernagel a. a. O. S. 33 lässt die gebundene Rede ursprünglich immer mit Musik verbunden sein.

²⁾ Wenn ich eine wichtige Stelle bei Lukian („Über den mimischen Tanz“, Kap. 27) ins Auge fasse, wo dieser den Schauspieler, „was das Ungereimteste ist, seine tragischen Leiden singend unter Trillern“ vortragen lässt, und den Philoktet des Sophokles daneben halte, so scheint mir die Musik allerdings sich mindestens teilweise auch auf die Reden der Handelnden selbst und nicht bloß auf die des Chors erstreckt zu haben. Denn jene schauerlichen, massenhaften Klagelaute des kranken Philoktet mussten — zwar keineswegs die Achtung der Zuschauer vor seiner Mannhaftigkeit erschüttern, (Lessing, „Laokoon“ Kap. 4) aber — das Publikum notwendig langweilen, falls sie nicht von Musik begleitet waren, da sie den Raum eines ganzen Drittels des Dramas anfüllen.

³⁾ Lukian a. a. O.

keinen Rahmen hatte und dass hinter den Schauspielern ein wirklicher Palast emporragte, welcher im Tageslicht erglänzte und dessen Wirkung daher eine eminent realistische sein musste, ganz anders, als es bei unserer Bühnenausstattung denkbar ist. Eben darum bedarf das moderne Drama an sich weit weniger des Stils als das antike.

Wir unsrerseits erkennen in der Musik, abgesehen von ihrem positiven Empfindungsgehalt, welcher sie über eine bloß formale Kunst erhebt, den wirksamsten Ausdruck des negativen Moments, dessen überhaupt ein Kunstwerk teilhaftig werden kann; daher erscheint es als natürlich, dass die Musik sich immer und immer wieder mit dem Drama zu verbinden trachtet; denn dass gerade die letztere Kunstgattung am meisten von allen der idealen Weihe und der Erhebung über die gemeine Wirklichkeit benötigt ist, bedarf keiner Ausführung. So hat Richard Wagner, der Vorkämpfer einer neuen deutschen Kunstform, seine Aufgabe gefasst, und der Name „Bühnenweihfestspiel“ ist passend genug von ihm gewählt worden, wenn angedeutet werden sollte, dass es sich hier um ein sehr ernstes und deshalb in sehr hohem Sinn stilisiertes Kunstwerk handle.¹⁾

¹⁾ So war es auch durchaus gerechtfertigt, das Theater anders und neu zu konstruieren und das Orchester verschwinden zu lassen, um die Geltung des negativen Moments den Werken des Meisters entsprechend zu betonen.

II. DIE GRENZEN DER KÜNSTE.

EINLEITUNG.



NACHDEM wir die Grenze der Kunst bestimmt und festgestellt haben, inwiefern es den Kunstwerken durch einen sinnfälligen Ausdruck des negativen Moments möglich sei, allen Anforderungen, die seitens der negativen Wahrheit vernünftigerweise gestellt werden können, zu genügen, so können wir nun nie mehr in den Verdacht geraten, als ob wir einer schnöden Naturtäuschung das Wort redeten. Wir dürfen also furchtlos den Satz aussprechen, dass die an einem nachahmenden Kunstwerk vorhandene Schönheit, soweit sie nicht rein sinnlicher Natur ist, in nichts bestehen könne, als in der möglichsten Lebenswahrheit des dargestellten Gegenstandes, d. h. dass die Schönheit des Kunstwerkes, abgesehen von seinem Gegenstand, gleich der Wahrheit desselben sei.

Es giebt allerdings auch eine Schönheit der Formen (wozu diejenige der Farben zu rechnen ist). Die dahin gehörigen Gesetze darzulegen ist hier nicht der Ort. Da sie auf der physiologischen Beschaffenheit der Sinne beruhen, dürfen wir sie vielmehr als gegeben voraussetzen. Noch wichtiger aber erscheint die Bemerkung, dass dem vom Künstler gewählten Gegenstand der Darstellung von Hause aus, nicht erst im Kunstwerk, das Attribut der Schönheit oder Hässlichkeit zukommen kann oder muss. Die Forderung, dass das vom Künstler Dargestellte etwas Schönes sein solle, entspringt der Tendenz des sogenannten Idealismus. Es ist allgemein bekannt, dass von den Anhängern dieser Richtung ein Prinzip, wie es oben ausgesprochen wurde, auf das schärfste bekämpft zu werden pflegt. Vielleicht wird sich hier dennoch eine Einigung erzielen lassen.

Uns drängt die logische Konsequenz bis jetzt zu folgendem Schlusse: da der Kunstgenuss in einer Befriedigung durch Anschauung besteht, so kann nicht bestritten werden, dass wir beim Vor-

handensein eines genügenden negativen Moments das Bild im Verhältnis zu seinem Vorwurf so real ins Leben treten lassen dürfen, als wir wollen. Wenn wir dies aber dürfen, ohne den Kunstgenuss zu schädigen, so wird man einem gesunden Sinne vergeblich einreden, dass der letztere dadurch gesteigert werde, dass wir hinter der völligen Deutlichkeit des Bildes bis zu einem gewissen Grad zurückbleiben. Was ist es denn, was die herzliche Freude am Bild gewährt, der Umstand, dass es dem Vorbild gleicht, oder dass der Vorgang des Erkennens des Vorbildes im Bilde irgendwo getrübt wird? Die realste, die restlose Vorstellung des Gegenstandes allein lässt nichts zu wünschen übrig und erzielt die Befriedigung. Daher ist sie der Endzweck des nachahmenden Kunstwerks, und der Grad, in welchem es denselben erreicht, giebt einen Massstab ab für dasjenige, was wir am Bilde (nicht am Gegenstand) schön nennen. Schon in unsrer ersten Betrachtung wurde darauf hingewiesen, dass die Vorstellung des Gegenstandes eine gewollte, begehrte, bleibe (— nicht der Gegenstand selbst). Daher ist die Frage, wie schön ein Kunstwerk sei, identisch mit der thatsächlicher gefassten: wie sich dasselbe zu der gewollten Vorstellung verhalte.

An der gewollten Vorstellung muss man das Abbild messen, um die in der fraglichen Beziehung an ihm bestehende Schönheit zu bestimmen und innerlich zu erfassen. Das Gewollte ist zwar eine vorläufig unbekannte Grösse; ob aber, die Bekanntschaft mit jenem vorausgesetzt, das Bild ihm gleiche oder nicht, oder in welchem Grade nicht, wird mit Bestimmtheit angegeben werden können. Und weil eben das Kunstwerk den Zweck hat, uns die gewollte Vorstellung durch Anschauung zu einem sinnlichen Bewusstsein zu bringen, so ist das Kunstwerk um so schöner, je deutlicher es uns seinen Gegenstand zum Bewusstsein bringt.

Allein nicht jede Kunst bedient sich aller Mittel, vermöge deren auf unser Bewusstsein durch die Sinne eingewirkt werden kann. Vielmehr unterscheiden sich die Künste gerade durch die Verschiedenheit ihrer Erscheinungsbedingungen. Die einen bringen Laute hervor, welche durch das Ohr dem Geniessenden zugänglich werden; die andern beschaffen einen Anblick für das Auge. Daher gelangen die Erzeugnisse einer Kunst, deren Werke für das Ohr bestimmt sind, nicht zu unserm Bewusstsein, wenn sie unter Bedingungen hervorgebracht werden, welche nur für das Sehen tauglich sind, und umgekehrt solche, die für das Auge bestimmt sind, nicht zu unserem Bewusstsein, wenn sie unter Bedingungen des Hörens wirken. Daraus folgt ein negativer Satz, welcher die Kehrseite des vorhin von dem

Grade der Schönheit entwickelten positiven darstellt, indem er seinerseits die Grenzen dieser Schönheit zugleich mit der Grenze der Erscheinung festsetzt: Das Kunstwerk darf nichts enthalten, was es nach den speziellen Mitteln seiner Kunstart, vermöge deren es hervorgebracht wird, gar nicht zu unserem Bewusstsein bringen kann. Denn es wäre dies für uns so gut wie nicht existent, indem wir uns seiner nicht bewusst würden: das Gehirn perzipiert einen solchen Eindruck nicht. Es bestünde in dem Fall gewissermassen ein Loch im Kunstwerk, dasselbe wäre an der bestimmten Stelle überhaupt nicht vorhanden, ganz entgegen der Absicht des Künstlers und unsrer eigenen. Eine jede solche leere Stelle würde für das Bewusstsein und damit für den Kunstgenuss störend wirken. Daher ergeben sich die Grenzen der einzelnen Künste aus der für eine Kunstart in einem gewissen Moment eintretenden Unmöglichkeit, nach der Natur der materiellen Mittel, über welche sie verfügt, die im einzelnen Fall gewollte Vorstellung zum Bewusstsein des Beschauers oder des Hörers zu bringen. Damit sind wir an dem Punkte angelangt, wo es nötig wird, eine spezielle Betrachtung der Fähigkeit der einzelnen Künste einzuleiten und zu untersuchen, bis zu welcher Grenze sie im Stande sind, die Forderung einer Erscheinung des Gegenstandes für das Bewusstsein zu verwirklichen. Die Grenze einer Kunstart nach aussen ist das Korrelat zu dem Grade der realen Erscheinung innerhalb dieser Grenze. Es wird in den nächstfolgenden Betrachtungen gezeigt werden, dass nur aus dem von uns entwickelten Prinzip des Realismus heraus die einschlägige Theorie stichhaltig begründet werden kann.

Eine Untersuchung über die Grenzen der einzelnen Künste ist bereits geführt worden.

Der Mann, welcher in einer Zeit gänzlicher Vermischung und Verquickung der verschiedenen Kunstgattungen genial und wahrhaftig genug war, einzusehen, dass es bei Bestimmung des jeder Kunst eigentümlichen Wesens vor allem auf die Mittel ankommen müsse, deren sie sich zur Hervorbringung ihrer Gebilde bediene, war Gotthold Ephraim Lessing. Zu seinen Erörterungen, welche er in der Schrift „Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie“ zusammenfasste, wird eine jede ästhetische Untersuchung ausgesprochener- oder unausgesprochenermassen Stellung nehmen müssen, wenn anders sie sich nicht eines gewissen Dilettantismus in der Methode schuldig machen will. Denn wenn z. B. Goethe eine solche Berücksichtigung seiner ästhetischen Anschauungen nicht beanspruchen kann, weil er sich damit begnügte, da oder dort eine geistreiche Ansicht niederzuschreiben, wohl auch mit ausführlicherer Angabe seiner Gründe,

so hat Lessing die seinigen auf einer wirklich wissenschaftlichen Grundlage aufgebaut. Indem er von dem technischen Wesen der sich gegenüberstehenden Kunstarten und von ihren Erscheinungsbedingungen ausging, stellte er sich auf den Boden der Thatsachen, nicht der Empfindungen und Meinungen. Daher konnte es nicht ausbleiben, dass er zu gewissen unanfechtbaren Resultaten gelangte, wenn wir auch von unserm Standpunkt aus betonen müssen, dass sie von subjektiven Anschauungen nicht unbeeinflusst geblieben und so in ihrer Reinheit getrübt sind. Die Hauptsache und der Schwerpunkt seiner Untersuchung bleibt jedoch die Einnahme jenes Standpunktes, eine Geistes- that, deren Wert gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

A. DIE PRINZIPIEN DES „LAOKOON“.

a. Die „Schönheit“ des Kunstwerkes.

Wenn wir auf eine nähere Darlegung der Untersuchungen Lessings eingehen, so sei zunächst bemerkt, dass, wie er selbst sagt¹⁾, die einzelnen Teile derselben zufälligerweise entstanden sind und mehr nach der Folge seiner Lektüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze; dass sie also mehr „Kollektanea zu einem Buche“ enthalten, als ein System. Eine Disposition, die ein einziges Prinzip zum Ausgangspunkt nähme, darf man von dem Buche also nicht verlangen, welches vielmehr, lediglich der Association der Ideen folgend, den Gegenstand so lange hin und herwendet, bis es den eigentlich springenden Punkt trifft. Lessing ging aus von der Behauptung des Vaters der modernen Kunstgeschichte, Winkelmanns, dass der Laokoon in der berühmten Marmorgruppe des Belvedere im Vatikan nicht schreie, und dass er deshalb nicht schreie, weil die Alten ihren Kunstwerken und so auch dem Laokoon bei allen in denselben dargestellten Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele verliehen hätten. Lessing fand, dass dies an gewissen Kunstwerken nicht der Fall sei, nämlich in den Dichtungen. Denn Virgil lässt den Laokoon schreien, Philoktet im gleichnamigen Drama des Sophokles jammert in einem fort, und Ares schreit bei Homer, als ihn Diomedes verwundet hat, so grässlich, wie zehntausend wütende Krieger. Demnach konnte also die „grosse und gesetzte Seele“ für das plastische Kunstwerk auch kein Grund des Nichtschreiens sein, sondern dieser musste irgendwo anders liegen.

¹⁾ Vorrede zum „Laokoon“ Abs. 13.

Lessing erklärte das Nichtschreien zunächst daraus, dass die Schönheit das oberste Gesetz der griechischen Bildnerkunst gewesen sei; die bloße weite Öffnung des Mundes aber sei „— ganz abgesehen von der sonst dadurch bedingten Verzerrung des Gesichts — in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thue“.

Nun war es jedoch eine einigermaßen naive Behauptung, welche er zur Erklärung des Nichtschreiens aufgestellt hatte. Denn das Schöne ist keine objektiv gegebene Sache, und wer nicht findet, dass jener Fleck oder jenes Loch hässlich sei, den kann die fragliche Beweisführung nichts mehr nützen. Gesetzt, es finde jemand Gefallen an der Kröte oder an der Spinne, so wird er nach jener Erklärung eben auch das Bild derselben schön finden und wir andern werden ihm das Gegenteil nicht beweisen können. Hierher (und allein hierher!) passt ein Satz, welchen Kant¹⁾ vom Standpunkt der transscendentalen Philosophie aus über die Ästhetik ausgesprochen hat:

„Die Deutschen“, sagt er, „sind die einzigen, welche sich jetzt des Wortes Ästhetik bedienen, um dadurch zu bezeichnen, was andere Kritik des Geschmacks heissen. Es liegt hier eine verfehlte Hoffnung zu Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten fasste, die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich. Denn gedachte Regeln oder Kriterien sind ihren [vornehmsten] Quellen nach empirisch und können also niemals zu [bestimmten] Gesetzen a priori dienen, wonach sich unser Geschmacksurteil richten müsste, vielmehr macht das letztere den eigentlichen Probierstein der Richtigkeit der ersteren aus.“

Bezüglich der Möglichkeit ästhetischer Untersuchungen wollen wir uns hierdurch nicht irre machen lassen, vielmehr den Erfolg, welchen wir erzielen oder nicht erzielen, abwarten²⁾. Bezüglich des Schönen selbst aber müssen wir stets im Auge behalten, dass das „Schönfinden“ an sich durch Beweise nicht alteriert werden kann, wenn nicht

¹⁾ Kritik der reinen Vernunft, Ausg. v. Kehrbach S. 49 Anmerk.

²⁾ Dass trotz jenes Urteils der transscendentalen Philosophie ein bestimmter Erfolg in Aussicht steht, erhellt schon aus der allgemeinen praktischen Erfahrung, dass wir die „Geschmacksurteile“ in ein logisches Verhältnis zu bringen pflegen und bei einem zwischen ihnen bestehenden Widerspruch nicht eher ruhen, als bis wir den Gesichtspunkt auffinden, von welchem aus sie sich vereinigen lassen. Andernfalls erscheint eines derselben als hinfällig. Das Resultat dieser Geistesthätigkeit ist immer ein mehr oder weniger vollständiges System des Schönen, welches jeder Neueindruck wieder in Frage stellt.

gewisse nähere oder fernere Prämissen zu dem Schluss eines solchen Beweises von Seiten des zu Überzeugenden zugestanden worden sind. Man vergesse auch weiterhin nicht, welche wichtige Rolle der Standpunkt des Betrachtenden spielt bezüglich des Wohlgefallens. Wenn ich die Kröte nicht schön finde, so kann sie doch durch eine Verbindung mit andern Gegenständen immer noch ein bestimmtes Schöne für mich hervorbringen, wie wir an einem spätern Beispiel sehen werden. Und wenn mir der Forscher die Mittel dazu an die Hand giebt, sie als ein zweckmässig ausgestattetes Geschöpf des Schöpfers zu erkennen, so kann ich sie auch möglicherweise an sich schön finden¹⁾. Die Schönheit ist also zunächst eine Sache, von welcher wir nichts wissen²⁾.

Lessing hat übrigens den Beweis für seine Behauptung, dass für die Griechen die „Schönheit“ oberstes Gesetz der Kunst gewesen sei, nur mangelhaft geführt; seine Beispiele halten beinahe durchgängig nicht Stich. Es sei dies an einem derselben dargethan. Er führt an, dass der Maler Timanthes in seinem Gemälde der Opferung der Iphigenie das Haupt des Vaters Agamemnon deshalb verhüllt dargestellt habe, weil er sonst das schmerzverzerrte Gesicht hätte malen müssen. Es wäre ja möglich, dass bei den Griechen, wie bei allen Südländern, die formelle Schönheit eine so grosse Rolle spielte. Aber ist es nicht bei allen Naturvölkern Sitte gewesen und ist es noch, im Momente grossen Schmerzes sein Haupt zu verhüllen? War dies nicht auch bei den Griechen der Fall? Daran ändert es nichts, dass dieser Umstand seinerseits möglicherweise auf ästhetische Gründe zurückgeführt werden könnte. Und war denn gerade Agamemnon derjenige, welcher den grössten Schmerz empfand, er, der die Tochter der Genugthuung des Bruders opferte? — Oder vielleicht wagte sich Timanthes nicht an die Darstellung dieses Schmerzes! Ein so verschiedener Auslegung fähiger Umstand kann aber nichts beweisen. Warum sollte auch die bildende Kunst darauf beschränkt sein, die Schönheit der äusseren Formen wiederzugeben? Wenn sie dazu berufen ist, auch das seelisch Schöne hervorzubringen, oder wenn dies gar einen vorzüglichen Gegenstand für sie bilden sollte, so liegt auf der Hand, dass die beiden Bethätigungen des Schönen, das Schöne der Form und das des geistigen Inhalts, sich widersprechen können, sodass wir, um ein Beispiel anzuführen, auf die Vorstellung des Rührenden der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth, mindestens bis zu einem gewissen Grade verzichten müssten,

¹⁾ Vergl. Kant, Krit. der ästhet. Urteilkraft. Ausgabe von Kehrbach, S. 77, Abs. 2 a. A.

²⁾ Aristoteles hat in seinen ästhetischen Abhandlungen nirgends von der Schönheit gesprochen.

falls wir sie nicht in Gesellschaft der Bresthaften und Krüppel vorführen dürften, an welchen sie Barmherzigkeit übt. Und mit dem Grade der Wahrheit der Darstellung dieser Kranken wächst die Eindringlichkeit und Wahrheit der Thatsache der Barmherzigkeit auf seiten von Elisabeth, gleichzeitig vielleicht noch verstärkt durch ihre eigene, mit jenem Anblick kontrastierende, adlige Schönheit. Die hässliche Kröte liesse sich in einem ähnlichen Verhältnis wie jene Kranken schön denken.

Weiterhin ist nicht abzusehen, warum die Schönheit, falls sie für die bildende Kunst oberstes Gesetz ist, dies nicht für alle und jede Kunst sein sollte. Dass die bildende Kunst uns den hässlichen Gegenstand in realer Erscheinung vor Augen führt, das ist doch wohl blos ein die Vorstellung in unserm Gehirn erleichternder, die Phantasie ersetzender Umstand. Die Vorstellungen aber sollten wir beim poetischen Kunstwerk wenn möglich ebenso deutlich haben oder können sie möglicherweise vermöge unsrer eigenen Phantasie ebenso deutlich haben, wie wenn wir den Gegenstand vor Augen sehen. Ist es nun eine schöne Vorstellung, wenn der Riese Polyphem bei Homer nach übermässigem Weingenuss sich erbricht? Oder hätte Homer dies weglassen sollen? Nein, denn er wollte eine völlige Trunkenheit darstellen. Es ist nicht erklärlich, wie sich die Poesie hinter die Thatsache verstecken dürfte, dass sehr viele Menschen nicht die eigene Phantasie haben, welche man haben muss, um ihre Kunstwerke zu geniessen. Denn auf einen blossen Begriff, den man umherschleift wie das X in einer Rechnung, kann Homer es hier ebensowenig abgesehen haben, wie wenn er von dem „schwarzen Schiff“ redet; sondern meine Phantasie soll der Maler sein, welcher aus dieser sinnfälligsten Eigenschaft des Schiffes mir blitzschnell das ganze Bild desselben herzuzaubern hat, so, wie der schwarze Koloss seines Rumpfes aus der silbernen Meerflut emporsteigt. Also soll ich auch den Vorgang in der Höhle des Polyphem, dieses ungeschlachte Abenteuer, so viel wie möglich sinnlich mit dem geistigen Auge geniessen, für welchen Vorgang das leibliche Auge nur ein Durchgangspunkt ist. Und wenn der antike Dichter, der für Lessing ja noch mehr Autorität ist als für uns, vom Kampf der Lapithen und Kentauren singt, so erweckt er gewiss eine abscheuliche Vorstellung mit der Schilderung des Erfolges eines Schlages mit dem Leuchter:

„Vorwärts quollen die Augen und tief durch zersplitterte Knochen
Sank die Nase zurück, bis hinab zum Gaumen gequetschet.“ —

Gerade um so schöner aber wird das Bild der entfesselten Kampfeswut, je deutlicher die Wirkung der wilden Kraftäusserungen

jener Urmenschen und Urgeschöpfe versinnlicht werden. Denn jene Kampfeswut ist das Gewollte und allein Massgebende.

Lessing selbst hat sich denn auch mehrfach eines bedenklichen Realismusses schuldig gemacht. Im IV. Kapitel spricht er vom „Philoktet“ des Sophokles. Nun merke man wohl, dass damit eine Aufführung auf der Bühne besprochen wurde, welche ja noch weit realere und sinnlich deutlichere Erscheinungen hervorbringt, als die Malerei — wie Lessing an gleicher Stelle selbst zugeben muss. Philoktet nun bekommt auf der Bühne die Schmerzanfälle, welche mit der ekelhaften, eiternden Wunde zusammenhängen — gewiss keine schöne Vorstellung und annähernd geeignet, die Forderung der „Schönheit“ für das Drama als haltlos zu erweisen. Lessing lobt, dass es eine Wunde sei und keine innere Krankheit. Er setzt also noch besonders voraus, dass man dies äusserlich bemerkte, was sicherlich gegen das Gesetz der Schönheit spricht; er aber lobt den Umstand gerade wegen dieser Sinnfälligkeit.

Ein andermal, im II. Stück der Dramaturgie, demonstriert Lessing, ein Gespenst auf der Bühne müsse unter Verhältnissen erscheinen, dass sich „die Haare zu Berge richten, möchten sie nun ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken.“ Ebenda im 13. Stück ist er entzückt darüber, dass Madame Hensel, eine Schauspielerin, sich die Erscheinung bei Sterbenden zu Nutze gemacht hat, dass diese beim Eintreten des Todes an Kleidern und Betten rupfen. Man stelle sich einen solchen „Spasmus“ auf der Bühne noch so gelind vor — wer ihn bemerkt, erblickt den Vorgang des Sterbens in materiellster Gestalt. Aber das ist eine so wenig erfreuliche, wie unumgänglich notwendige Vorstellung.

Endlich war die Verbannung der gebundenen Rede aus dem Drama, welche letztere von Lessing erst in „Nathan“ wieder in ihr Recht eingesetzt wurde, nichts anderes als ein in diesem Falle zu verwerfender Realismus.

b. Der „fruchtbare Moment.“

Lessing selbst muss denn seine bisher entwickelte These doch nicht ganz genügt haben. Denn er griff alsbald zu einer weiteren Erklärung jener angeblichen Thatsache des Nichtschreiens der Statue; und wenn die erste Erklärung eine unerweisliche gewesen war, so war diese zweite eine falsche. Der bildende Künstler, so sagt er in Kapitel III, müsse, weil seine Kunst nur einen einzigen Augenblick einer Handlung geben könne, den fruchtbarsten Augenblick der Hand-

lung aufsuchen und wiedergeben. Fragt man nun, welcher Moment denn der fruchtbarste sei, so antwortet er: „Fruchtbar ist nur dasjenige, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt.“ In dieser Antwort liegt der Missgriff. Denn er deduziert weiter: „In dem ganzen Verfolg eines Affektes ist kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das äusserste zeigen, heisst der Phantasie die Flügel binden und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächeren Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören;¹⁾ wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlicheren, folglich uninteressanteren Zustand zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.“ Mich dünkt, es ist niemals etwas Unglücklicheres über die bildende Kunst gesagt worden, als hier dem grossen Lessing begegnete. Wie in aller Welt lässt sich behaupten, dass die bildende Kunst da sei um die Phantasie der Beschauer anzuregen? Und warum ist denn der fruchtbarste Moment gerade der zweithöchste — eine überdies ganz unbestimmbare Unterscheidung — und nicht ein früherer? Jeder Moment der Entwicklung einer Handlung, der nicht der erste und nicht der letzte ist (also im Fall des Laokoon der Tod desselben), ist gleich fruchtbar, insofern er auf den vergangenen und auf den folgenden hinweist. Derjenige aber, welcher der Phantasie am wenigsten „die Flügel bindet“, ihr am meisten „freies Spiel lässt“, ist der Augenblick, in welchem gar nichts zu sehen

¹⁾ Einer Widerlegung der Ansicht, welche Schopenhauer (a. a. O. § 46) verfolgt hat, bedarf es eigentlich kaum. Er sagt, dass ein Schrei überhaupt nicht abgebildet werden könne, da in diesem Fall wohl ein Mundaufsperrn, aber kein Ton zu Stand komme. Der bildende Künstler ist aber genötigt, noch weitere Erscheinungen wiederzugeben, welche mit dem Schreien verbunden sind. Wenn man den Mund aufsperrt, entsteht auch physikalisch genommen noch kein Schrei, sondern das unter äusseren Symptomen des Körpers bewerkstelligte Durchpressen von Luft durch die Stimmritze bewirkt ihn. Also könnte man den Laokoon allerdings, auch ganz materiell genommen, schreien sehen. Dass diese körperliche Äusserung des Schreiens fehlt oder zu fehlen schien, ist der Anlass aller der verschiedenen Versuche, den Umstand zu erklären. Schopenhauers Erklärung ist in Wahrheit gar keine, sondern eine Eskamotierung der Frage selbst. Überdies wird er durch eine grosse Zahl klassischer Beispiele widerlegt. Ich erinnere nur an Lionardo's Karton mit dem Kampf um die Fahne, wo eine Hauptschönheit des Werkes gerade in der Realität liegt, mit welcher wir aus den geöffneten Mäulern dreier Reiter und eines am Boden liegenden Fusskämpfers ein wüstes Kampfgeschrei zu hören glauben.

ist: Man nehme eine leere Tafel und schreibe darunter: „der Tod des Laokoon,“ so wird die Phantasie auf das angenehmste beschäftigt werden.

Es scheint auf den ersten Blick merkwürdig, dass gerade Lessing, der sonst so einfach und natürlich zu denken pflegte, an diesem Einfall kleben bleiben konnte. Allein bei näherem Zusehen spüren wir bereits in der schiefen Erklärung die Wirkung der von ihm an späterer Stelle gefundenen Sätze über die Grenzen der Kunst. Es war die Grenze seiner eigenen Kunst, der Dichtkunst, welche, wie schon berührt, der Phantasie auf Seiten des Hörers oder Lesers allerdings nicht entraten kann, die ihn zu der Ausdehnung dieses Bedürfnisses der Phantasie auf die bildende Kunst und damit zu einem direkten Widerspruch mit sich selbst brachte: er vermischte hierdurch die Dichtkunst aufs neue mit der bildenden. Aus dem Umstand, dass die Dichtkunst der Hilfe der Phantasie bedarf, folgt aber keineswegs, dass auch die bildende sie beschäftigen müsse. Gerade dasjenige Gebiet der Erscheinungen, welches der Poesie verschlossen ist, wird recht eigentlich von der Malerei erfüllt. Wenn z. B. der Dichter „das Abendrot im ernsten Sinne glühen“ lässt, so muss ich mir bei der Lektüre das Abendrot schlechterdings selber denken, oder es bleibt ein leerer Begriff, womit auch die Vorstellung dessen, was der Dichter mit dem „ernsten Sinn“ meint, ausgeschlossen ist. Wenn ich mir also jene Vorstellung nicht bilden kann, so kommt mir der Maler zu Hilfe: er malt mir das Abendrot in seiner ganzen und vollen ernsten Schönheit. Darum ist nun zwar nicht die Poesie auf die Hilfe der Malerei angewiesen; denn sie will es mir selbst überlassen, ein Bild zu produzieren, das meinem eigenen Fühlen irgend entspricht, insoweit sie nicht für gut findet, dasselbe durch andere Mittel ihrerseits objektiv festzustellen. Allein praktisch genommen macht sich die Sache anders: die meisten sind nicht im Stande, solche Ideen mit hinreichender Deutlichkeit zu produzieren und ziehen daher eine Ergänzung durch den Maler um so mehr vor, als der letztere ja erfahrungsgemäss in den meisten Fällen die subjektive Idee nicht gerade verletzen wird. Dies ist das Wesen der Illustration als Correlat zum Gedicht, aus welchem das Gesetz für den Künstler folgt, welche Gegenstände er zur Illustrierung aus dem Gedicht passender Weise heraussuchen muss. Sein Leitstern und somit der hauptsächliche Beurteilungsgrund der Illustration bleibt dabei stets der Einklang mit der Dichtung; alles, was an der Vorstellung sich nicht aus jener bestimmen lässt, steht in seinem Belieben. Weil jedoch bei vollem Verständnis des Dichters doch sehr vieles als bestimmt erscheint, so können auf dem Wege der Illustration grosse

Sünden an Dichter und Publikum begangen werden. Aus besagter Korrelation zwischen bildender Kunst und Poesie erklärt es sich ferner, dass ein Maler gemeinhin als der dankbarste Leser des Dichters gelten darf, und dass andererseits ein Dichter, wie Goethe, der vor allem die Erscheinungen der Natur beherrschte und treffend darzustellen wusste, der bildenden Kunst ein entsprechend hervorragendes, wenn auch nicht immer glückliches Interesse entgegenbrachte. Die bildende Kunst aber sieht gerade darin ihre Aufgabe, uns Dinge vorzustellen, welche vorzustellen die Phantasie vieler Menschen nicht ausreicht.

c. Die Wirkung in Zeit und Raum.

In den folgenden Abhandlungen rückt Lessing dem Punkt immer näher, wo er mit unserer Anschauung, dass die realste Erscheinung des für die Vorstellung gewollten Gegenstandes im Bilde die schönste sei, zusammentrifft in dem eigentlich wesentlichen Teil seiner Schrift. Hier hat ihn die genaue Vergleichung von Erzählungen des Homer mit Vorstellungen von etwa daraus zu schaffenden Bildern zu folgendem Schlusse geführt:

„— Ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten. Ich schliesse so. Wenn es wahr ist, dass die Mahlerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie: jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniss zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen. Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Theile neben einander existiren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey.

„Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

„Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich

kann die Mahlerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. Auf der anderen Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.“

Untersucht man, was bei dieser Schlusskette die eigentlich allgemeine Prämisse ist, so liegt sie nicht im ersten Satz, sondern im zweiten: „wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen.“ — Aber ist denn das unstreitig? Lessing selbst lehrt ja, dass in der Malerei nicht das bequemste Verhältnis des Zeichens zum Bezeichneten das Angebrachteste sei, nämlich die restlose Vorstellung des gewollten Gegenstandes, sondern das zunächst unbequemere, der sogenannte „fruchtbare Moment“. Denn wenn ich meine Phantasie anstrengen muss, so ist das gegenüber der gewollten Vorstellung in Wirklichkeit unbequemer, als wenn die Summe der Zeichen, das Bild, mir an sich schon das zu Bezeichnende, seinen Vorwurf, völlig erfüllt. Doch haben wir ja diese schiefe Auffassung schon in unserer letzten Betrachtung beseitigt. Es bleibt zur stichhaltigen Begründung der Lessingschen Theorie nichts übrig, als der Satz, dass das Kunstwerk um so schöner ist, je deutlicher es uns seinen Gegenstand zu einem sinnlichen Bewusstsein bringt. Damit ist von ihm ausgeschlossen, was überhaupt nicht zum Bewusstsein gelangen kann — und das allein ist es, was in Wahrheit unstreitig ist. Nun folgern wir materieller und damit präziser wie Lessing: Es gibt beim Menschen nur zwei Möglichkeiten der Aufnahme eines sinnlichen Eindrucks: Durch das Ohr (in der Zeit) und durch das Auge (im Raum), welchen beiden Organen je eine bestimmte, scharf begrenzte Fähigkeit der Apperzeption im Gehirn entspricht. Daraus folgt die nähere Bestimmung der Grenzen der Künste nach Raum und Zeit, und wir begegnen uns mit Lessing in einem weitem Satz: Es „können nebeneinander wirkende Zeichen nur Gegenstände im Raum (bildende Kunst), nacheinander wirkende, aufeinander folgende Zeichen aber nur Handlungen in der Zeit ausdrücken“ (Poesie). Statt des letztern dürfen wir nun auch treffender sagen: sie können nur ein Miterleben von Begebenheiten in der Zeit vermitteln (Poesie: bezüglich der von ihr nachgeahmten Ereignisse; Musik: bezüglich der nachgeahmten bildlichen und der von ihr selbst erschaffenen formell-musikalischen Begebenheiten), weil unsere Apperzeptionsthätigkeit dem Vorgang parallel und unmittelbar folgen muss.

Daher ergeben sich für den Inhalt der Malerei folgende Sätze:

Es ist die Aufgabe der bildenden Kunst, ihre Grenzen nach allen Richtungen hin auszufüllen, soviel irgend in ihren Kräften steht. Darum gibt es, sofern sie nur die zeitliche Entwicklung aus dem Spiel lässt, keinen Moment einer in der Zeit sich abspielenden Handlung, welcher ihr fremd wäre. Die Entwicklung der Begebenheiten selbst zu erzählen, steht nicht in ihrer Macht; dagegen kann sie in verschiedenen Bildern verschiedene Einzelmomente einer solchen Entwicklung darstellen.

B. DIE BLEIBENDEN RESULTATE.

a. Das Prinzip des relativen Dauerzustandes in der bildenden Kunst.

Betrachten wir die bildende Kunst von dem gewonnenen Gesichtspunkt aus, der auf die Grenze und auf das Mass der Realität gerichtet ist, so ergeben sich folgende praktische Konsequenzen.

Zweck und Inhalt der Malerei ist, Körper zu zeigen, welche zu betrachten erwünscht oder der Mühe wert ist. Solche Körper können ruhen, oder sie können Träger von Handlungen sein. Ersterenfalls sind sie der theoretisch reinste Gegenstand der Malerei, sofern von einer Zeitbeziehung an ihnen am wenigsten zu spüren ist; mit dem Grad ihrer Bewegtheit nähert sich das Bild einem Punkt, an welchem die Eigenschaft der Wirklichkeit aus dem dargestellten Gegenstand selbst hervorgeht, indem nämlich die Bewegung eine solche werden kann, welche ein lebender Körper nach physikalischen Gesetzen im nächsten Moment schlechterdings und trotz der in ihm zu supponierenden Kraft nicht mehr innehalten kann. Da andererseits mit dem Grade der Bewegung der Eindruck des Lebens wächst, denn Bewegung ist Lebensäußerung, so entsteht an diesem Punkt ein objektiver, innerer Widerspruch: die positive Wahrheit des Bildes verneint sich selbst, obgleich die negative im negativen Moment so viel als möglich ausgedrückt ist. Es beruht der Vorgang also darauf, dass das negative Moment, welches das Bild dem Beschauer gegenüber als solches kenntlich macht, gegenüber der Stärke des Lebensausdrucks in der Bewegung hierzu nicht mehr ausreicht, indem diese schlechterdings nur Bewegung und objektiv von gar keiner Dauer sein kann. Die im negativen Moment gesonderte, aus dem Bild ausgeschiedene Annahme, dass es ein Bild und nicht wirklich sein solle, mischt sich

also wieder in den Gegenstand des Bildes selbst und vernichtet dadurch die reine Anschauung. Das Schweben eines Pferdes im Sprung ist nicht derart; vielmehr erscheint dieses Schweben zwischen Aufsprung und Absprung in einer gewissen Dauer. Aber das Ansetzen des Pferdes zum Sprung über die Hürde gibt sich zu erkennen als nicht irgendwie von Dauer: Die Hinterhufen des Pferdes würden in der Darstellung ruhen gleich der ewig ruhenden Erde, mit welcher sie sich berühren. Das absolut Momentane einer Bewegung ist objektiv bestimmt durch das mechanische Gesetz der Schwere. Ein physiologisches Gesetz wirkt dies gleichfalls. Das Lachen z. B. besteht in der raschen Aufeinanderfolge anschwellender Momente, welche keinerlei Dauer haben, wie wir dies durch die Wortzeichen „ha — ha — ha“ auszudrücken pflegen. Es kann also wegen der daraus entstehenden innern Unwahrheit nicht gemalt werden, sonst wird es zum Grinsen, und zwar um so mehr, je länger man es anschaut.¹⁾ Das Lächeln ist ganz etwas Anderes.

Innerhalb dieser Grenze steht nichts im Wege, höchst transitorische Momente abzubilden, sofern nur die Möglichkeit einer gewissen Dauer gegeben ist. Hier kommt es nur auf die Relation an zwischen der Stärke der Wirkung des negativen Moments und der Stärke des durch die Bewegung hervorgebrachten Eindrucks von Beweglichkeit, und es ist somit eine subjektive Sache, wann das Ungenügen des ersteren gegenüber dem letzteren eintritt. Der Rahmen pflegt uns auch hier für alle Fälle auszureichen. Die grössere perspektivische Entfernung vom Auge (Nichtlebensgrösse) unterstützt seine Wirkung als negatives Moment, weil dieselbe subjektiv eine Verlangsamung aller Bewegung gegenüber dem Raum, welchen letztere durchmisst, hervorbringt: ein Eisenbahnzug, vom hohen Berge gesehen, schleicht wie eine Schnecke durch die Ebene. Ja unter diesen Verhältnissen ertragen wir sogar auch wohl beiläufige Überschreitungen jener absoluten Grenze, zumal wir in der That herrliche Stoffe für die Malerei anders nicht gebrauchen könnten. Ein Reitergefecht muss wohl momentanste Stellungen von Pferden, eine Schlacht die Getroffenen enthalten, welche vornüber stürzen oder in die Luft springen. Im allgemeinen sollte der Künstler aber auch einer vernünftigen subjektiven (relativen) Grenze fernbleiben. Man setze z. B. den Fall, eine Dame halte mit ausgestreckter Hand ein Stückchen Zucker, wonach ein Hund mit erhobenem Vorderkörper schnappt. Im Bilde wird dieser Vorgang immer peinlicher, je länger man ihn anschaut, seine Dar-

¹⁾ Laokoon III Abs. 5.

stellung verträgt sich also nicht mit dem Kunstgenuss. Die Einhaltung der richtigen Grenze hängt im Einzelnen von derjenigen richtigen Einsicht ab, welche wir, falls sie nur in einem Gefühl, einer richtigen Empfindung besteht, den guten Geschmack zu nennen pflegen. Je grösser und realer die Erscheinung des Gegenstandes wird, desto wichtiger wird das Gesetz. Es hat also die höhere Bedeutung in der Skulptur als in der Malerei. Die Meisterschaft wird sich übrigens als die Grenze scheinbar ausdehnend, in Wirklichkeit sie geschickt vermeidend erweisen. So z. B. in Werner Schuchs „Seidlitz auf Rekognoszierung“. Camphausen hat in dem galoppierenden Schimmel Friedrichs des Grossen die Schwierigkeit nicht überwunden: die Hinterhufe des Tieres kommen nicht los vom Boden. In dieser Form ist sie eben nicht zu überwinden. Dass sich das wogende Meer in einer Weise malen lässt, wie es Achenbach gelungen ist, beruht auf folgenden Umständen: Der grosse Wellenschlag ist von relativer Dauer, wie es das Schweben des Pferdes war; die sehr rasch bewegten Wellen sind die kleinen, massenhaft auftretenden und darum optisch bewegt erscheinenden; ausserdem wirkt die perspektivische Entfernung.

Das Verhältnis totaler Irrealität der durch Ansehen zu erzeugenden Vorstellung (welch' letzteres mit einiger Dauer verbunden sein muss) bei Gegenständen, welche keinerlei Dauer haben können,¹⁾ berechtigt zu der Forderung eines relativen Dauerzustandes in den Werken der bildenden Kunst. Mit den Verfassungen eines Körpers, welche dieser Forderung widersprechen, indem sie, wie man sich gegensätzlich ausdrücken kann, den absoluten²⁾ Dauerzustand verletzen, dürfen jene andern nicht verwechselt werden, welche das dargestellte Individuum voraussichtlich bald aufgeben wird, ohne objektiv zwingende Notwendigkeit: derart sind Stellungen des Tanzes etc. Tanzende Menschen waren von jeher ein reizender Gegenstand der bildenden Kunst. Ein auf den Hinterbeinen gehender Hund könnte in dieser Rücksicht sehr wohl dargestellt werden.

Von hier aus lassen sich gewisse Irrtümer beseitigen, welche in-

¹⁾ D. h. der Umstand, dass die Apperzeption im Gehirn mit dem bildlichen Vorgang wie wir in der letzten Betrachtung sagten, parallel laufen muss. Das Kunstwerk ist da, um unmittelbar genossen, erlebt zu werden, ein Satz, der in den der Zeit angehörenden Künsten eine umgekehrte Folge und ungleich grössere Wichtigkeit hat.

²⁾ Der Ausdruck ist nicht korrekt; man müsste sagen „Zustand absoluter Nichtdauer.“ Besser wäre objektiver Dauerzustand, aber das ist nicht der sprachliche Gegensatz von relativ.

folge bisher ungenügender Widerlegung nicht aufhören, in den Köpfen zu spuken, zumal sie grossen Autoritäten ihr Dasein verdanken.

Goethe ist seinerzeit¹⁾ beim Anblick der Laokoongruppe und veranlasst durch die Lehre vom prägnanten Moment auf folgende Idee geraten:

„Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muss ein vorübergehender Moment gewählt seyn; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muss jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen, davor; man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblick, da sie gegen das Ufer anströmt.“

Der erste Satz mag eine richtige Bemerkung enthalten. Allein ein Werk der bildenden Kunst soll sich ja gar nicht vor unsern Augen bewegen! Es ist seine eigenste Kraft, uns den schönen Moment festzuhalten! Darum ist es falsch, wenn Goethe jene beschriebene Situation vom Kunstwerk fordert, indem er fortfährt: „Dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein. Um die Intention des Laokoon recht zu fassen“ etc. Das war jedoch nicht die Intention, denn die Künstler wollten keine Gliederpuppen erzeugen, sonst hätten sie anderes Material genommen und Drähte zum Ziehen im Innern angebracht. Andererseits kann ich nicht finden, dass sich die Gruppe durch jene Thätigkeit des Beschauers zu bewegen scheint. Wenn er die Gruppe genau betrachtet hat, so wird er, einen Moment die Augen schliessend, wohl kaum fürchten, die Gruppe verändert zu finden, falls er nicht diese Furcht selbst durch seine eigene Phantasie erzeugt. Denn die Laokoongruppe erfüllt die Bedingung eines gewissen Dauerzustandes, indem die Stellung, jedenfalls der zwei Hauptpersonen, so gewählt ist, dass sie nach dem mechanischen Gesetz längere Zeit beibehalten werden kann, während es unmöglich ist, sich von der etwa darauf folgenden überhaupt nur eine bestimmte Vorstellung zu machen. Dies gilt umsomehr und auch für die dritte Figur, weil sie in den Windungen der Schlangen ge-

¹⁾ „Über Laokoon“, Aufsatz im 38. Band der Ausgabe von 1827—1842.

fesselt liegen. Dass durch die unruhigen Lineamente der Gruppe der Gedanke an eine Bewegung derselben subjektiv begünstigt wird, soll nicht geleugnet werden. Und dies hat wohl auch Goethe zu seiner Bemerkung veranlasst.

Die Bedingung des Dauerzustandes erfüllt ferner durchaus der sogen. Borghesische Fechter, indem sein Schwerpunkt noch innerhalb des Ballens des im Ausfall befindlichen rechten Fusses zu liegen kommt. Diese Bewegung kann man auf jedem Turnfest von Hunderten zugleich ausführen sehen. Demnach ist falsch, was Feuerbach gesagt hat, dass es unmöglich sei, ihn in seiner Stellung bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken. Hat sich Feuerbach durch eine eigene Probe davon überzeugt, so würde das nur beweisen, dass er ein Professor und kein Fechter oder Turner war; denn man kann sehr lange in der Position des Fechters verharren, ohne im geringsten die Balance zu verlieren. Hat der Künstler einen solch' extremen Moment gewählt, so ist nur zu bewundern, dass er das beschränkende (objektive) Gesetz nicht verletzt hat. Statt dass eine Reihe von Gelehrten Lessing weitergebildet hätten in der Trennung der Malerei und Poesie, haben sie sich gerade durch ihn auf Irrwege leiten lassen. Noch Overbeck (Geschichte der griechischen Plastik, Leipz. 1882, II. S. 400) betrachtet diese Statue, wie eine Masse anderer, unter dem Gesichtswinkel der Poesie und spricht von einem mangelnden „Pathos des Kampfes.“ Nun frage ich: Was ist denn das Pathos des Kampfes, was sollen wir uns darunter vorstellen? Etwa eine sentimentale Beimischung von Furcht oder Besorgnis? Ich für mein Teil sehe nur, dass der Fechter verloren ist, wenn er etwas anderes thut, als mit dem Auge des Falken die Bewegungen seines Gegners verfolgen. Gerade im Aufgehen in diesem Pathos, wenn man es so nennen will, liegt die Schönheit der Statue. Overbeck versucht später gerecht zu sein; aber warum mäkelte er dann an dem Kunstwerke? dem Verständnis kann damit nicht gedient sein. Der Fechter ist auch gegenüber der Frage, ob es der bildenden Kunst erlaubt sei, einen solchen Moment darzustellen, als tadelloses Meisterwerk anzusehen. Wogegen der Stier in der Gruppe des sogen. „Farnesischen Stiers“ allerdings das Verlangen eines Dauerzustandes in seiner sich nach links bäumenden Stellung rücksichtlich der erhobenen Vorderbeine leicht verletzt. Bei Darstellungen dieser letzteren Art kann man dann wohl mit Hegel (Ästh. B. 2, S. 359 u. 403) von einer „Versteinerung durch Hüon's Horn“ reden und sie deshalb tadeln.

Körper im Raume sind der Gegenstand der bildenden Kunst, nicht Handlungen oder Begebenheiten. Auch nicht die andeutungsweise

Darstellung von Handlungen (d. h. von deren Entwicklung), wie Lessing gemeint hatte, sondern gar nichts von der Handlung als ein einziger Moment, das Tausendstel einer Sekunde. Also können allerdings jene Körper in einem höchst transitorischen Momente dargestellt werden. Das eigentliche Sichversenken in den Gegenstand, worin so recht der Kunstgenuss besteht, begünstigen jedoch ruhende Körper praktisch genommen mehr als stark bewegte, weil das anschauende Subjekt dem objektiven Vorgang folgen, ihn sinnlich mit erleben muss. Je ruhiger der Gegenstand ist, desto beruhigender pflegt er subjektiv zu wirken. Würde man dies aber als erfordert beanspruchen, so wäre eine solche Betrachtungsweise offenbar schon eine falsche, indem sie den im Bilde vorhandenen Gegenstand als wirklich existent setzte. Sie hätte das Vorhandensein des negativen Moments vergessen, welches ihr die dauernde Anschauung auch eines transitorischen Moments ermöglicht.

Die Skulptur, welche keinen Rahmen besitzt, hat, aus Gründen, welche später deutlicher werden sollen, in ihrer besten Zeit, während ihrer höchsten Blüte in Griechenland, den grösseren Dauerzustand der bewegteren Handlung vorgezogen. Nach unsern Ausführungen erwächst ihr hieraus kein besonderes Lob. Aber dass der höhere Ruhm jener Kunstepoche mit solcher Übung zusammenhänge, ist wohl nicht zu bezweifeln. Phidias, Alkamenes, Polyklet und Praxiteles, bildeten Götter, welche Menschen waren, um ihrer schönen, eines Gottes würdigen Körper willen. Skopas und die Späteren bewegten ihre Bilder stärker und gingen mehr ein auf das psychologische Element im Verhalten der dargestellten Personen. Das durften sie, und sie erweiterten damit den Umfang der Kunst. Aber man merke wohl, dass mit der grössern Bewegtheit der Körper das Interesse zu Gunsten der Handlung, deren Träger sie sind, bei Beschauer und Künstler verschoben wird. Dadurch wird eine Vernachlässigung in der spezifisch künstlerischen Durchbildung der Körper subjektiv begünstigt, indem ein Übersehen von Mängeln derselben erleichtert wird. Dass dies bei den grossen Künstlern späterer Zeit wie Skopas und Lysippos der Fall gewesen sei, wird freilich nicht angenommen werden dürfen, wenngleich die Empfindung besteht, dass sich seit Praxiteles die antike Plastik auf dem absteigenden Ast ihrer Entwicklung bewege. Das kann jedoch zunächst nur von der Auswahl der Gegenstände, nicht von der künstlerischen Schöpferkraft gesagt werden. Nachdem das Ziel, den schönen Menschen in jedem Typus darzustellen, erreicht war, war die eigentliche Aufgabe der Skulptur gelöst. Der Kreis der Aufgabe musste erweitert werden, wenn neues geschaffen werden

sollte. So gelangte man, unter steigender Nichtberücksichtigung des Dauerzustandes, von der kontemplativen Ruhe der phidias-praxitelischen Epoche zur dramatischen Bewegtheit und zur Bevorzugung der Gruppierung einer grösseren Anzahl von in Wechselbeziehung leidenden und handelnden Personen. Die Linie der Entwicklung geht von der Niobegruppe des Skopas über die Löwenjagd und die Granikuschlacht des Lysippos zu den dramatischen Gruppen der Künstler von Pergamos, Rhodos und Tralles, welche sich die schwierigsten Aufgaben stellten. Die Lösung derselben beanspruchte und bekundete die höchste Meisterschaft, und es ist gar nicht zu verwundern, wie hoch Plinius den Laokoon schätzte. Wenn aber Winkelmann auch in dem Laokoon noch „die grosse und gesetzte Seele“, den Ausdruck der älteren Werke, wiederfand, so erkennen wir dies heute als einen Irrtum und als die falsche Verallgemeinerung eines an sich richtigen Gefühles.¹⁾

Zu monumentalen Zwecken sind auch die Künstler der höchsten Blütezeit aus der Bevorzugung des Dauerzustandes herausgetreten, und zwar unter Umständen mit grösster Energie. Das beweisen schon die Parthenonmetopen. Der Fries von Phigalia, welcher hier besonders hervorsticht, gehört allerdings vermutlich einem nichtattischen Künstler an. Dass also schon die perikleische Zeit solchen Aufgaben ebenso gewachsen war, wie dass sie sie nicht scheute, ist klar; an den nationalen Festgebäuden wollte man die Thaten der Helden sehen. Welche Bewandnis es nun noch mit dem vielgerühmten Masshalten der Antike hat, das werden wir, soweit es nicht hiermit schon geschehen ist, an späterer Stelle darlegen.

Handlungen sind nicht der Gegenstand der bildenden Kunst, sondern Körper, als Träger derselben. Wenn also aus einer Begebenheit ein einzelnes Ereignis derselben dargestellt werden soll, dann freilich ist es angezeigt, das bildnerisch oder malerisch reichste in der Begebenheit aufzusuchen. Den reichsten Moment sucht der denkende Künstler auf, nicht den prägnantesten! d. h. den Moment, in welchem man von dem ganzen Vorfall am meisten sieht, nicht durch die angeregte Phantasie, sondern in realer Erscheinung. Diesen Moment könnte man sprachlich wohl auch als den „prägnantesten“ bezeichnen

¹⁾ Denn der Laokoon passt freilich zur Begründung der Winkelmann'schen Bemerkung am allerwenigsten. Er schreit nicht, nein, aber er stösst mit völliger Naturwahrheit einen verhaltenen, stöhnenden Schmerzenslaut aus, wie man ihn bei körperlichen Qualen eines starken Mannes hören kann. In der plastischen Wiedergabe dieses Moments ist nach unserer Auffassung an und für sich unbedingt nichts Tadelnswertes zu finden. Wir werden später sehen, inwiefern hier dennoch ein künstlerischer Rückschritt zu verzeichnen ist.

allein man lässt den Ausdruck am besten ganz fallen, weil so der Begriff gerade der entgegengesetzte wäre wie bei Lessing und somit nur Verwirrung anrichten könnte. Eine solche Auswahl wird man von der bildenden Kunst fordern dürfen. Dies ist jedoch eine Sache der äusseren Zweckmässigkeit und nicht der malerischen oder bildnerischen Schönheit.

In hervorragendem Masse geeignet, zu zeigen, wie von einem antiken Künstler der reichste Moment ausgewählt worden ist, ist die Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers in Neapel. Nach Lübke¹⁾ ist der Inhalt der dargestellten Handlung folgender:

„Der Inhalt der Komposition bezieht sich auf die Strafe, welche Zethus und Amphion, die Söhne der Antiope, um ihre Mutter an der Dirke zu rächen, über letztere verhängen. Denn Dirke hatte nicht allein mit ausgesuchter Grausamkeit die Antiope gequält, sondern sogar den beiden Söhnen, die als unbekannte Hirten aufgewachsen waren, befohlen, ihre Gegnerin an die Hörner eines wilden Stiers zu binden und zu Tode schleifen zu lassen. Der Mutttermord sollte eben geschehen, als die Erkennungsscene zwischen Mutter und Söhnen durch einen glücklichen Zufall herbeigeführt wurde. Nun wendete sich das Blatt, und die ergrimten Söhne thaten der Dirke, was diese der Antiope zugedacht hatte.

Diesen Moment vergegenwärtigt die Gruppe. Der Überlieferung gemäss geht die Szene auf dem Kithäron vor sich, was durch das felsige Terrain und die kleine Figur eines zuschauenden Hirten und allerlei Jagdgetier angedeutet ist. Zethus und Amphion, zwei kraftvoll schlanke Jünglingsgestalten, stehen auf Felsvorsprüngen einander gegenüber, bemüht, den wild sich aufbäumenden Stier zu bändigen und ihr Opfer an denselben zu befestigen. Dirke, deren schöner, vom Gewande nur halb verhüllter Körper hilflos, wie von Entsetzen gelähmt, hingesunken ist, fleht vergebens um Mitleid, indem sie das Bein des einen Bruders umfasst. Unerbittlich vollführen beide ihr Werk, während Antiope im Hintergrunde ruhig zuschaut.“

Lessing würde nun wohl so erklären: „der nächste Moment wird die üppige Blüte der herrlichen Frauengestalt vernichten.“ (Lübke.) Das ist ein schöner, poetischer Gedanke, an welchem wir uns erfreuen dürfen; dem Kunstwerk aber ist er ganz unwesentlich und ich sollte mich wundern, wenn diese Rücksicht die Künstler auch nur im geringsten geleitet hätte. Vielmehr werden wir einfacher sein und sagen:

¹⁾ Gesch. der Plastik S. 227.

„Im nächsten Moment wird der Stier mit Dirke davon rennen. Dann hätten wir die Gelegenheit zur Vereinigung so vieler in ihrer Thätigkeit ihre Schönheit zeigender Menschen, die Gelegenheit zu einer so meisterhaften Gruppierung derselben verpasst: der Stier eilt fort, und uns bleibt gleich wie Antiope und ihren Söhnen das Nachsehen.“ Wer wollte aber leugnen, dass der mit Dirke umherrasende, von der ungewohnten Last zu wilden Sprüngen angestachelte Stier ein höchst würdiger Vorwurf der bildenden Kunst wäre? So handelt es sich auch bei der Niobegruppe nicht um den prägnantesten Moment; denn für diese Auffassung müssten etwa alle Kinder ausser der jüngsten, an der Mutter sich bergenden Tochter bereits von Pfeilen getroffen sein. Nein, es handelt sich vielmehr um den reichsten Moment. Der Künstler zeigt uns in jedem der Kinder einen andern Punkt, in der Zeitfolge der Begebenheit des Erschossenwerdens sowie der Angst davor. So stellt der Fries von Phigalia alle möglichen Momente des Kampfes zwischen Menschen und Halbmenschen dar, nicht blos die „prägnantesten“. Denn der Künstler wurde nicht müde, den Anblick von edeln Geschöpfen in den verschiedensten Stellungen zu gewähren.

Der Mensch in jeder Lebensbeziehung war das Hauptthema der Antike. In einigen Lebensbeziehungen erscheint derselbe beherrscht von einem inneren Pathos, statt dessen wir weniger pathetisch sagen können: von einer Empfindung. Weil dieselbe etwas innerliches ist, welches sich körperlich nur verhältnismässig schwach und äusserst fein charakterisiert in den Mienen, ausnahmsweise auch in der Haltung des ganzen Körpers, ausdrückt, so ist und bleibt die Wiedergabe der Empfindungen ein hervorragendes Problem der bildenden Kunst. Aus letzterem Umstande erklären sich ganz einfach zwei wichtige Beispiele Lessings: der Ajax und die Medea des Timomachus. Ajax, hinbrütend im Übergang von der Scham zum Gedanken des Selbstmordes ist ein Problem, mit dessen Tiefe sich weder der Vorgang des Selbstmordes noch der frühere Moment messen kann, wo Ajax in rasendem Zustand die Rinder und Böcke bekämpft; auch mochte der Zustand grösserer Dauer vorgezogen werden. Medea, ehe sie die Kinder tötet, ist ein hohes psychologisches Problem für den Maler; der Vorgang der Schlachtung der Kinder gar keines. Und auf solche Gegenstände hatte es wohl Timomachus abgesehen, woraus wir seine Grösse würdigen können. Allein der in Bezug auf die Entwicklung der Begebenheit prägnante Moment kommt gar nicht in Betracht.

Für die Körper und für den Moment, in welchem sie die erwünschteste Ansicht darbieten, folgt also aus dem Grad der Ent-

wicklung dieser Handlung keinerlei Gesetz. Für die Erscheinung der Körper sind nur die günstigsten Bedingungen dieser ihrer Erscheinung massgebend, welche in jedem beliebigen Moment der Handlung liegen können. Gesetzt, es solle die Historienmalerei einen bedeutenden Wendepunkt der Geschichte verewigen, so mag der Historiker aussuchen, was er für wichtiger hält: die entscheidende Schlacht oder die Übergabe der Festungsschlüssel. Für den Künstler aber ist das einerlei. Er kann von der Handlung nichts zeigen, als einen einzigen Moment; kein Mensch ist so unbillig, ausser demselben noch etwas sehen zu wollen; da wird es ihm denn gleichgültig sein, ob er eine feindselige oder ob er eine friedselige Zusammenkunft von Menschen darstellt¹⁾. Die Zusammenkunft von Menschen ist es, was ihn interessiert, und die verschiedenerlei Gelegenheit, welche ihm hieraus zur Darstellung farbiger Körper sowie des körperlichen und psychologischen Verhaltens derselben geboten wird. Das gilt aber für uns, soviel den Kunstgenuss angeht, ganz ebenso. Dennoch ist, um noch einmal auf den Lessingschen Ausdruck zurückzukommen, die Übergabe der Festungsschlüssel für die Geschichte der Eroberung oder Belagerung im Hinblick auf die Zukunft wohl der einzig unprägnante Moment. Ebenso kann man, wie Lessing selbst sagt (Kap. XIV), „in die Leidensgeschichte Christi kaum den Kopf einer Nadel setzen, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der grössten Artisten beschäftigt hätte.“ Die ganze Passion konnte illustriert werden; welches war da der prägnante Moment? Das Verhalten des Laokoon war zwar nur der Moment eines Affekts, also einer inneren Begebenheit, nicht einer äusseren Reihenfolge von Begebenheiten. Allein für die Beurteilung der Kunstgrenzen ist das einerlei, weil es hierbei nur auf irgend welche Entwicklung in der Zeit ankommt, und ob solche im Raum dargestellt werden kann oder nicht. Wir antworten also auf diese Frage mit einem strikten „Nein“, im Gegensatz zu Lessing. Bereichert wird demgegenüber die bildende Kunst nur dadurch, dass man mehrere Bilder verschiedener Personen zu einem vereinigen kann, so dass an diesen Personen die verschiedenen wesentlichen Grade derselben Handlung, z. B. des Kampfes, dargestellt werden, wie am Fries von Phigalia und allen möglichen Schlachtenbildern. In mehreren Bildern kann man sodann verschiedene Situationen der gleichen Person sich folgen lassen. Geschieht dies in einem gemeinsamen Rahmen,²⁾

¹⁾ Passende Beispiele dieser für die Malerei gleichgültigen Sache aufzufinden ist schwierig. Man vergleiche z. B. die Konstantinschlacht im Vatikan mit der „Übergabe Granadas“ von Pradilla (Münchner Ausstellung 1883).

²⁾ Hier sei, um nur Beispiele der anerkannt höchsten Kunstentwicklung zu ge-

so wird es, wie Lessing¹⁾ sich bescheiden ausdrückt, der gute Geschmack nie billigen. Mehr kann man nicht sagen; denn wenn das Bild in der Hauptsache an Körpern schön ist, so wird der logische Fehler nebensächlich. Allein — was gesagt wurde, muss man sagen; denn jene Darstellungsweise ist eine Absurdität und bleibt es.

b. Das Prinzip der Unmittelbarkeit in der Poesie (und Musik).

Das aus der Lessingschen Einteilung der Künste nach der Erscheinung in der Zeit oder im Raum für die Darstellungsform fließende Gesetz hat für die Poesie eine ungleich höhere Bedeutung, als für die bildende Kunst. Denn in der letzteren verbietet es meistens die Natur der Sache selbst schon dem Künstler, sich gegen ihre Konsequenzen zu versündigen; in der ersteren dagegen liegt ein solcher Irrtum nahe, weil man die Gedanken durch Niederschrift auch im Raume fixieren kann. Hierdurch wird der Dichter zu der Täuschung veranlasst, als könne er malend beschreiben. Würde er bloß durch einen Vorgang in der Zeit, durch das Recitieren seiner Gedichte, sich dem Geniessenden verständlich zu machen gezwungen sein, so wäre ein solcher Irrtum wohl ausgeschlossen. Da aber in jedem Menschen die Neigung liegt, seine Sphäre möglichst zu erfüllen, so erscheint für die Poesie in Anbetracht jenes Umstandes der gekennzeichnete Übergriff sogar als das menschlich Natürliche, was von dem entsprechenden Fehler in der bildenden Kunst nicht gesagt werden kann. Ausserdem ist der Übergriff bei der ersteren Kunst weit schlimmer; denn indem sie Vorstellungen zu erbringen wähnt, erbringt sie gar nichts, während die Malerei ein Zuviel erzeugen würde, worin die gewollte Vorstellung immer noch enthalten wäre.²⁾

Die näheren Gesetze über die Art und Weise, wie der Dichter die Vorstellungen von Gegenständen erzeugen müsse, sind bei Lessing erschöpfend dargelegt und dort nachzulesen. Sein Resultat, dass die Beschreibung in Handlung umgesetzt werden müsse, um ein deutliches Bild zu geben, soll jedoch der Vollständigkeit halber hier einer nochmaligen Erörterung unterzogen werden.

Handlungen, nicht Beschreibungen, sind der Gegenstand der Poesie.³⁾

brauchen, auf Paul Veroneses Entführung der Europa im Dogenpalast in Venedig und auf den Sündenfall und die Austreibung von Adam und Eva aus dem Paradies von Michael Angelo in der Sixtina verwiesen.

¹⁾ Laokoon XVIII, Abs. 4.

²⁾ Vergl. die angeführten Beispiele der Europa oder des Sündenfalles und der Austreibung.

³⁾ Laokoon XVII, insb. a. E.

Das Mittel, die Beschreibung in Handlung zu verwandeln, bleibt ein Notbehelf, der uns zu Gebote steht durch die Möglichkeit der Zerlegung der Gesamtvorstellung in kleinere Teilvorstellungen, welche ihrerseits gleichfalls vom Leser erfahren sein und durch seine eigene Phantasie reproduziert werden müssen. Nunmehr wird das Bild aus den Teilen allmählich entwickelt und so zu grösserer Sinnfälligkeit und objektiver Existenz erhoben in der Einführung der vom Leser leichter zu vollziehenden Teilvorstellungen. Wer in dieser Kunst nicht Meister ist, unterlässt ihre Anwendung lieber ganz und erzählt nur Begebenheiten. Die Beschreibung des Schildes des Achill bei Homer macht das Verfahren besonders offenbar. Lessing sagt darüber: „Homer mahlet das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Mahlerey eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Ambos, und nachdem er die Platten aus dem grössten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinen Schlägen aus dem Ertze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.“

Lessings Ausführung könnte im weiteren dazu verleiten, ihn wiederum miszuverstehen. Er betont nämlich mit zuviel Nachdruck das ἐν μὲν ἔτευξε oder ἐν δ' ἐποίησε („Auf dem Schild aber bildete er“), womit Homer jedes folgende Bild einleitet, welches Hephästos auf dem Schild anbringt. Das aber würde uns gar nichts nützen, wenn nicht auch noch anstatt des ganzen Bildes eine Begebenheit erzählt würde. Zum Beispiel seien hier folgende Verse in der Übersetzung von Voss angeführt:

Drauf erschuf er sodann zwei Städte der redenden Menschen,
Blühende: voll war die ein' hochzeitlicher Fest und Gelage.
Junge Bräut' aus den Kammern, geführt im Scheine der Fackeln,
Gingen einher durch die Stadt; und hell erhub sich das Brautlied:
Tanzende Jünglinge drehten behende sich, unter dem Klange,
Der von Flöten und Harfen ertönte; aber die Weiber
Standen bewunderungsvoll, vor den Wohnungen jede betrachtend.
Auch war Volksversammlung gedrängt auf dem Markte: denn heftig
Zankten sich dort zweien Männer, und haderten wegen der Sühnung

Um den erschlagenen Mann. Es beteuerte dieser dem Volke,
 Alles hab' er bezahlt; ihm leugnete jener die Zahlung.
 Jeder drang, den Streit durch des Kundigen Zeugnis zu enden.
 Diesem schrien und jenem begünstigend eifrige Helfer;
 Doch Herolde bezähmten die Schreienden. Aber die Obern
 Sassen im heiligen Kreis auf schöngehauenen Steinen;
 Und in die Hände den Stab dumpfrufender Herolde nehmend
 Standen sie auf nach einander, und redeten wechselnd ihr Urteil.

Hier sind Begebenheiten erzählt, welche schlechterdings nicht dargestellt gewesen sein können. Daraus folgt, dass es in gewissem Sinne als ein Misverständnis betrachtet werden muss, wenn Bildhauer oder Archäologen den Schild herzustellen versuchten, wie er beschrieben ist. Homer seinerseits hat nicht daran gedacht, dass ein solcher Schild jemals hergestellt werden könnte.¹⁾ Dass ein Gott den Schild bildete, war ein erwünschter Vorwand, die goldene Phantasie so üppig über einem räumlichen Gegenstand walten zu lassen.

Man verzichte ganz darauf, der Beschränktheit des Apperzeptionsgebiets für das (äusserliche und geistige) Ohr mit dem Organ des Gedächtnisses aufhelfen zu wollen. Denn ob ich das Gedicht lese oder vorgetragen bekomme, ist völlig gleichgültig, weil jeder neue sinnliche Eindruck, den es mir bietet, die Vorstellungskraft im Gehirn total beherrscht, ich also schlechterdings die beiden Vorstellungen, welche mir zeitlich nach einander geboten werden, nicht zu gleichzeitigen machen kann. Bis aber ein ganzes Bild aus jenen Teilen im Gehirn zusammengesetzt worden ist, sodass jene organische Einheit desselben, welche der Dichter mit falschen Mitteln anstrebte, erzielt wird, so finde ich, dass es eben nur ein lückenhaftes und undeutliches Bild geworden ist. Mit anderen Worten: jedes Kunstwerk kann vermöge der Organisation unseres Gehirns nur unmittelbar genossen werden, ohne Zuhilfenahme anderer Fähigkeiten, als derjenigen des (geistigen) Sehens und Hörens: es muss erlebt werden. Denn wenn es nachträglich durch das Gedächtnis zusammengestellt wird, so ist der beste Teil davon wieder das eigene Werk des Beschauers, nicht das des Künstlers. Also hat uns die Buchdruckerkunst für die Schönheit der Dichtkunst so wenig geholfen, als die Kunst des Schreibens, ja, wie viele neue Erfindungen gegenüber der Kunst, eher geschadet. Wer eine nicht in Handlung umgesetzte Beschreibung gelesen hat, der bekommt auch durch das Gedächtnis, und wenn er das beste hätte, keine klare Vorstellung, wennanders er nicht die Teile des Bildes

¹⁾ Ganz anders steht es natürlich mit der Frage, ob Homer einen in irgend welcher Hinsicht ähnlichen Schild gesehen und ob er ihn nur poetisch verklärt hat.

sofort auf eine Tafel zeichnen würde, was selbst für den Maler ausgeschlossen ist.

Lessings klassischstes Beispiel für die erörterte Thatsache bildet die Beschreibung der Alcina bei Ariost:¹⁾ wer an die Erscheinung eines ihm bekannten Wesens anknüpft und die einzelnen Teile der Alcina gewissermassen an ihm einträgt, wie man eine Landkarte in das Netz der Grade des Globusses einträgt, bekommt allenfalls eine Vorstellung. Allein diese Vorstellung wird doch nicht die vom Dichter beabsichtigte, und es ist beim Lesen statt Hören um so weniger Zeit, ein solches Surrogat anzuwenden, als wir noch schneller zu lesen als zu sprechen pflegen.²⁾ Bei der Beschreibung einer Landschaft und anderer Dinge mehr aber scheint jene letzte Möglichkeit ganz ausgeschlossen.

¹⁾ Der Vollständigkeit halber sei hier nochmals die von Lessing angeführte Übersetzung von Meinhardt, (*Orlando Furioso*, Canto VII. St. 11—15) beigegeben: „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Mahler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Über ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein. Unter zween schwarzen, äusserst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwei leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschliessen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwey kleinen Thälern, mit seinem eigentümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwei Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschliesst und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weisser Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwei zarte, von Helfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äussersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet. (Die übrigen Teile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urteilen, dass das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloss stand, übereinstimme). Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weisse Hand etwas länglich, und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, geründeten Fuss. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen.“

Hier entsteht unmöglich eine Vorstellung. Ariosts Dichtergrösse muss daher einen andern Grund haben, als die Meisterschaft der Schilderung. Der bekannte Ausspruch seines hohen Gönners: „Sagt Meister Ludwig, wo habt ihr alle die Geschichten her“ — charakterisiert ihn treffend genug.

²⁾ Wozu sich natürlich durch die Fixierung die Möglichkeit der Reproduktion umgekehrt verhält.

Endlich ist eine Berücksichtigung der Fähigkeit des Gedächtnisses von unserer Seite gegenüber denjenigen Dichtungen, welche bestimmt sind ausschliesslich durch das leibliche Ohr vermittelt zu werden, überflüssig. Welche Stellung das Gedächtnis gegenüber der Musik einnimmt, wäre besonderen Erörterungen zu unterziehen, welche die Grundlage einer wissenschaftlichen Ästhetik dieser Kunst erbringen müssten. Schon hier wird einleuchten, dass die Forderung, man solle die Musik „behalten“ können, mit dem Genuss dieser Kunst auch nicht das Geringste zu thun haben kann.

Vom XVI. Kapitel an liefert uns Lessing Seite für Seite die treffendsten Beispiele, dass die sinnfälligste Eigenschaft der Erscheinung eines Gegenstandes vom Dichter aufgesucht und wiedergegeben werden müsse, um diesen Gegenstand zu malen. Dabei kann die stillschweigende Voraussetzung natürlich nur die sein, dass diese sinnfälligste Eigenschaft eben im Hörer das realste Bild erzeugt, und auf die „Schönheit“ kommt es weiter nicht an.

III. DIE GRENZE DER PLASTISCHEN KUNST.

A. DIE KONVENTIONELLEN KUNSTANSCHAUUNGEN IN DEUTSCHLAND.



S ist eine in dem Prinzip des Realismus begründete Forderung, dass die körperlichen Nachahmungen von Naturwesen auch in den Farben erscheinen, welche ihnen die Natur verliehen hat. Irgend welche Anforderungen bezüglich des idealen Gehaltes der plastischen Kunstwerke würden dadurch, soweit sich absehen lässt, nicht gestört. Es fragt sich, ob überhaupt etwas gegen die Bemalung der Gebilde der Skulptur eingewendet werden kann. Wir sind durch die vorausgegangenen Untersuchungen im Besitz aller Requisite, deren es bedarf, um diese Frage zu entscheiden, welche als eine gegenwärtig brennende erscheint. „Gegenwärtig brennend“ —; wenn ich die umfangreichste deutsche Monographie betrachte, welche bis jetzt diesen Gegenstand behandelt hat, Franz Kugler's Abhandlung über die antike Polychromie, so ersehe ich aus seinen Worten, dass dieselbe „gerade in den Tagen zusammengestellt worden ist, als die Gemüther der Archäologen und der Künstler durch die Frage, ob und wie weit im griechischen Altertum an den Werken der Baukunst und Bildnerei farbige Zuthat stattgefunden, in einige Hitze versetzt worden waren.“ Das war im Jahre 1835. Seitdem ist ein halbes Jahrhundert verflossen. Als der geniale französische Archäologe Quatremère de Quincy die durchgängige Bemalung der antiken Skulptur erstmals nachwies, und zwar in den Hauptsachen nahezu erschöpfend, schrieb man 1815. Wie konnte die Entscheidung so lange verschleppt werden?

Die Thatsache erklärt sich aus der die Nation in den ersten beiden Dritteln des Jahrhunderts beherrschenden Empfindungsweise. Am Ausgange des alten Reiches, eigentlich am Ende seines Verwesungsprozesses, standen zwei Künstler im Zenith ihrer Laufbahn, welche

zugleich den Höhepunkt einer eigenen Entwicklungsphase der Kunstgeschichte bezeichnen: Goethe und Schiller. Durch den Umstand, dass beim Einen als Quintessenz seiner gesamten Lebensthätigkeit ein philosophisches Weltgedicht erschien, während der Andere hauptsächlich durch die zweckentsprechende Handhabung einer prächtigen, an schwungvollen Sentenzen reichen Sprache glänzte, wurde das Interesse mehr auf den sittlich-philosophischen Inhalt und auf die klassische Form des Gedichtes gelenkt, als auf das Drama und die Thaten des Helden, oder auf die Meisterschaft, mit welcher die reale Begebenheit zur Erscheinung gebracht war. Wenn ferner eine Kunst durch so ausserordentliche Vertreter, wie hier, unter den übrigen hervorragt, so ist es natürlich, dass sie mit einer gewissen Ausschliesslichkeit die Massen ergreift, dass sie Modekunst wird. Ein solches Verhältnis trat denn auch ein. Dazu war es die Poesie, um welche es sich handelte, die Kunst, welche am wenigsten spezifisch-technische, zu erlernende Qualitäten auf Seite des Künstlers erfordert und bei welcher sich deshalb die Grenze des Dilettantismus nur schwer feststellen lässt.

Zu derselben Zeit, als Goethe und Schiller den Höhepunkt der deutschen Dichtkunst bezeichneten, begannen die Entdeckungen Kant's auf dem Gebiete der Erkenntnis ihre Wirkungen zu äussern. Eine mächtige Schule ging aus der Gährung ihrer Elemente hervor, deren Erklärungen die Geister als Probleme Jahrzehnte lang beschäftigten. Hieraus lässt sich ihre grosse kulturhistorische Bedeutung erkennen. Da sie es jedoch unternahm, aus dem eigenen Geiste die Welt zu erbauen, so konnte es nicht ausbleiben, dass die gesunde Betrachtung der gegebenen Verhältnisse und Dinge verloren ging. An ihre Stelle trat das System, aus welchem jene als notwendig und vollkommen konstruiert wurden. So wurde das Empfindungsleben der Nation von einer gewissen Gedankenblässe angekränkt, für welche eben nur die Poesie die mundgerechte Kost abgab, weil sie in ihrer neuesten Gestalt vorzugsweise als eine Kunst der Gedanken, nicht der Anschauung, verstanden wurde. Was war natürlicher, als dass ohne philosophische Interpretation ein Verständnis der Kunstwerke bald nicht mehr möglich schien. Man gewöhnte sich daran, dieselben weniger durch die eigenen Sinne, welche doch für die Zuhörer des Homer ausgereicht hatten, als durch das Medium gelehrter Hilfe zu geniessen und ihnen stets befangen in den dadurch geschaffenen schulmässigen Vorurteilen gegenüberzutreten.

Es waren also zwei Umstände in ihrer Verbindung, welche vom Anfang des Jahrhunderts ab dem Kunstgenussleben der Nation ihren Stempel aufdrückten: die herrschende Stellung einerseits einer nur

nach der „Idee“ arbeitenden, durch die Erfahrung augenscheinlich nicht bestimmten Philosophie, andererseits der Kunstgattung der Poesie, welche vor anderen Gelegenheit bot, als die eigentlich philosophische Kunst betrachtet zu werden. Auch die bildende Kunst wurde ganz vom philosophischen Standpunkt aus beurteilt, und diese Anschauung influenzierte die Künstler und ihre Schöpfungen. Hier war die Wirkung natürlich eine ungleich schädlichere. Die Auffassung, dass es ganz und gar auf die geistige Leistung ankomme, prätendierte, eine höhere, idealere zu sein, als diejenige, welche zunächst an die sinnliche Erscheinung und die spezifisch künstlerische Leistung anknüpfte. Wenn dieses scheinbare Ideal nicht von bestimmter Seite mit einer Hartnäckigkeit verteidigt würde, welche aus objektiven Thatsachen kaum genügend erklärt werden kann, so wären eine Menge von ästhetischen Irrtümern längst beseitigt worden. Bemerkenswert bleibt, dass die damalige Kunstepoche zur deutlicheren Erkenntnis des Stils nichts beigetragen hat. Die von dort ausgehende Ästhetik wusste mit dem Begriff nichtsersprießliches anzufangen und verlor sich im Subjektiven.¹⁾

Es ist eine der Äusserungen des geschilderten Zustandes, dass die grosse Menge der Gebildeten sich, wie früher gegen andere Kunstformen so auch gegen eine Bemalung der Skulptur ablehnend verhält, dass sie in einer Geschmacksrichtung verharret, deren Entstehen

¹⁾ Vergl. z. B. Fr. Vischer, Ästhetik § 524 ff. „Die Meisterschaft und der Stil.“ Schon diese Zusammenstellung drückt eine Schiefheit der Auffassung aus. Der Meisterschaft ist es in einer bestimmt beschränkten Masse gestattet, der Nachschöpfung das individuelle Wesen des Künstlers aufzuprägen; sie besteht aber nicht in dieser Thätigkeit, noch ist dies ein begleitender Umstand, welchen die Theorie fordern dürfte. Die Meisterschaft besteht vielmehr in der völlig freien Handhabung der Technik und des Stiles im objektiven Sinn zu völlig objektiver Naturnachahmung. Dort dagegen ist Stil im subjektiven Sinn gemeint, welcher, wenn er die Natur selbst alterierte, mit dem Begriff der Meisterschaft sogar in Widerspruch treten würde: Die Meisterschaft ist durchaus aktiv und frei; sofern „Stil“ oder „Manier“ im Bilde erscheint, war der Künstler gegenüber ihm anhaftenden Sonderheiten passiv und unfrei. Dieser Stil ist also nicht die freigewählte absichtliche Abweichung von der Natur, er kann aber berechtigt, er kann ein grossartiger Stil sein. V. sagt, wer zwischen Stil im objektiven und Stil im subjektiven Sinn unterscheide, werfe den letzteren Stil zurück zur bloßen Manier. Nein; derjenige Stil im subjektiven Sinn, welchen er kennt, ist allerdings identisch mit dem, was er Manier nennt. Aber nicht aller Stil im subjektiven Sinn ist dies, sondern der Stil in bewusster Verwendung als negatives Moment, welcher sich über weite Gebiete der Kunst erstreckt und eine unendlich wichtigere Erscheinung ist, als jener, berührt sich mit dem Begriff „Manier“ keineswegs. Dieser Stil war also Vischer undeutlich; es fehlte damals an der Klarheit des Stilbegriffes überhaupt.

als Vorliebe für das Weisse überhaupt in die Zeit des gealterten Zopfes zurückdatiert. Dennoch würde eine statistische Untersuchung über das Verhältnis der Besucherzahl der Glyptotheken und derjenigen in den Pinakotheken, und über das Verhältnis der Zeitdauer ihres Aufenthaltes einerseits vor Skulpturwerken, andererseits vor gemalten Bildern genügen, um nachzuweisen, dass im allgemeinen kein Mensch eine rechte Freude an dieser blassen Kunst hat, so hoch sie auch von jenen Ästhetikern geschätzt wurde. Ja es bedarf einer solchen Untersuchung kaum, denn jederman weiss, dass die Bildhauerkunst bei uns das Stiefkind ist unter den Künsten, obgleich ich für mein Teil nicht einsehen kann, warum ein Privatmann nicht ebensogut mehrere tausend Mark für ein plastisches, wie für ein malerisches Kunstwerk ausgeben sollte, wenn ihn nicht ein innerer, psychologischer Grund daran verhinderte. Am Wert der Arbeit kann das nicht liegen; es liegt also an der Erscheinung, für welche der Holzschnitt oder Kupferstich in ihrem Verhältnis zum Gemälde passende Analogien bilden. Man könnte freilich auch sagen, Holzschnitt und Kupferstich seien in Wahrheit höhere „reinere“ Künste als die Malerei; nun, damit wird man heute ja niemand mehr irre machen. Was die Skulptur anlangt, so ist ein ganz materiell-ästhetischer Grund für die Abneigung des Publikums darin gegeben, dass die Malerei den Gegenstand giebt völlig wie er erscheint, wenn auch nur von einer Seite, während die weisse Plastik nicht vielmehr schafft als drehbare Silhouetten. Der Lichtglanz und die Reflexwirkung des Weiss ist so intensiv, dass es das Auge gegenüber der betrachteten Fläche total beherrscht und die Lineamente verschwinden lässt. Davon kann man sich bei Betrachtung von Gyps- oder auch Marmorstatuen aus einiger Entfernung leicht überzeugen.¹⁾ Man hat

¹⁾ Dieselbe Bemerkung hat Prof. Dr. Georg Treu ausgesprochen. Vergl. dessen Aufsatz „Sollen wir unsere Statuen bemalen?“ Berlin 1884, S. 36, Abs. 4. Die Behauptung, dass „unter der Buntfarbigkeit die Schönheit der Linien und Formen grausam zerflattere“ (sic! Paul Lindau, Kölnische Zeitung vom 6. December 1885) entspricht einfach nicht dem Sachverhalt; beweisen lässt sich natürlich weder die eine noch die andere Behauptung; das muss man sehen. Lässt man beide dahingestellt, so spricht für die Bemalung immer noch der Umstand, dass man vom Bilde schlechterdings nicht fordern kann, dass es mehr gebe, als die Natur; zu verlangen dass die Lineamente eines Gewandes am Bilde deutlicher seien, als an dem farbigen Gewand, wäre eine unvollziehbare Hypostase des Realismus. Auf der andern Seite ist wahrscheinlich, dass derjenige, welcher im Bilde die „reine Form“ sehen will, dieselbe bei objektiver Korrektheit der Statue dennoch subjektiv nicht erhält, wenn sie nicht die Farbe des Originals hat. Durch die gleichmässig weisse Farbe wird das Bild subjektiv optisch verändert, ein Fehler, der durch keinerlei Formveränderungen an demselben korrigiert werden könnte und, wenn er auch minimal ist, theoretisch durchaus zu berücksichtigen wäre.

also hier eine Silhouette, d. i. das Minimum der Kunstleistung, beim gemalten Bildnis aber die lebendige Person selbst.

Die Urheber jener Systeme, welche eine Färbung der Skulptur abweisen müssen, waren persönlich nicht in die zwingende Lage versetzt, Stellung zu einer Frage nehmen zu sollen, deren wahre Beantwortung eben das Lehrgebäude, soweit es in Betracht kam, über den Haufen geworfen hätte. Wie aber diejenige Beweisführung beschaffen ist, welche angesichts einer solchen Gefahr das Publikum jener Ansicht zu erhalten und gegen die Polychromie einzunehmen trachtet, das möge aus einigen Sätzen einer Abhandlung von Max Schasler ersehen werden, welche, wie der Verfasser selbst sagt, eigens für ein grösseres Publikum zugerichtet ist.¹⁾ Dieselbe erbringt die Grundlage seiner Ausführungen in Gestalt folgender Schlusskette:

„Da bei der Frage der Polychromie alle drei bildenden Künste (Architektur, Plastik und Malerei) in Mitleidenschaft gezogen werden, insofern es sich eben um die Verbindung der einen mit der anderen

¹⁾ „Universum“, Heft 1, Dresden 1884. „Die Polychromie in ihrer Anwendung auf die Plastik.“ — Ich hätte statt dieses Beispiels auch den Aufsatz Paul Lindaus in der Kölner Zeitung wählen können, welcher aus Anlass der neulich in Berlin veranstalteten Ausstellung von Versuchsarbeiten geschrieben wurde, wenn dieser Erguss nicht der leisesten Spur von Wissenschaftlichkeit entbehren würde. Wenn wir nun auch gerne anerkennen, dass eine wissenschaftliche Darstellung selbst in einem Blatt von der Bedeutung der Kölner Zeitung nicht verlangt werden kann, so müssen wir gleichwohl eine so oberflächliche Behandlung dieser Sache entschieden zurückweisen. Paul Lindau hat sich durch seine publizistische Thätigkeit, welche tüchtige Schulkenntnisse mit unleugbarem Mutterwitz verwertete, ein ausgebreitetes Renommé als Kritiker erworben. Dasselbe mag für die Litteratur begründet sein. Es berechtigt ihn aber nicht, die erworbene Geltung als Autorität einem Publikum gegenüber, welches in der Mehrzahl nicht in der Lage ist, sich ein eigenes Urteil zu bilden, auf einem Gebiete zu missbrauchen, wo ihm, wie aus jenem Aufsatz selbst hervorgeht, alle und jede Legitimation zur Sache fehlt. Wer sind denn „unsere bedeutendsten Künstler“, nach deren Ansicht „das Altertum seine Meisterwerke niemals gefärbt“ hat? Wenn ich in diesem Appell an künstlerische Kapazitäten nicht eine Demission des Kritikers erblicken soll, so muss ich darin eine absichtliche Verschiebung der Verantwortlichkeit für eine Behauptung finden, deren Unhaltbarkeit einem Manne von der Bildung Lindaus unmöglich unbekannt sein kann. Alle Achtung vor Reinhold Begas; allein sein Urteil ist in dieser Frage um so weniger massgebend, als der von ihm (doch wohl in Berlin!) geübte Naturalismus allerdings die Farbe bis zu einem gewissen Grade als pleonastisch ausschliessen dürfte. Farbe zurückweisen, weil man (z. B. in der Haarbehandlung) schon der plastischen Erscheinung malerische Reize verleiht, ist aber ein Unding; die malerische Behandlung der Skulptur ist das Verwerfliche. — Wenn die Maler, welche sich heute in der angenehmen Lage befinden, den Kunstmarkt beinahe ausschliesslich zu beherrschen, sich gegen die Polychromie der Skulptur verwahren würden, so wäre dies begreiflicher, als wenn es von Bildhauern geschieht.

oder auch aller drei handelt, so ist, wenn die ästhetische Berechtigung einer solchen Verbindung zu prüfen ist, zunächst auf die differente Natur dieser Künste, sowie auf ihre Stellung zu einander einzugehen. Es kann dies hier, des beschränkten Raumes halber, nur sehr aphoristisch geschehen; aber dies dürfte auch wohl dem Laien einleuchten, dass der Fortschritt von der Architektur zur Plastik und von dieser zur Malerei sich wesentlich in drei Momenten offenbart: einmal darin, dass in diesem Stufengange einerseits eine stetige Abnahme an Gewicht und Umfang des Darstellungsmaterials, andererseits eine ebenso stetige Zunahme an Gewicht und Umfang der durch die betreffenden Künste zu versinnbildlichenden Ideen sich offenbart. (Man kann dies kurz als „Verminderung der Gewichts-differenz zwischen Material, Idee und Darstellung“ bezeichnen.) Zwar wendet die Plastik im allgemeinen noch dasselbe Material wie die Architektur an, nämlich Stein und Metall, beziehungsweise Holz; allein da sie dasselbe auf einen unverhältnismässig geringeren Umfang zusammenzieht, so vermindert sich mit der Massenhaftigkeit auch die Differenz von dem ohnehin intensiveren Gewicht der plastischen Idee, und zwar bis zu dem Grade, dass zwischen beiden Elementen (Idee und Material) bereits eine Art Gleichstellung stattfindet, die als harmonische Einheit von Inhalt oder Form zur Erscheinung kommt. In der Malerei wird diese Einheit wieder aufgehoben, aber zu Gunsten der Idee, die hier, im Vergleich mit der Plastik, in demselben Grade an Reichtum, Tiefe und Gewicht zunimmt, in welchem das Material an Gewicht und Umfang verliert. Hegel drückt diese Stellung der drei Künste sehr schön durch den Satz aus: „In der Architektur wird das Ideal“ (der Schönheit) „noch nicht erreicht, in der Plastik wird es erreicht, in der Malerei wird es überschritten.“ Die Plastik bildet so die ideale Mitte zwischen Architektur und Malerei, oder mit anderen Worten: sie ist die Kunst der idealen Schönheit im eminenten Sinne des Wortes. Dies ist ihr wahres Wesen.“

Jeder, der sich, wie billig, über so tiefsinnige Sätze selbst nachzudenken erlaubt, wird finden, dass allerdings das Gewicht von Gebäuden, Skulpturen und farbigen Leinwandtafeln sehr erheblich differiert. Aber was das mit der Bemalung von Skulpturen und Gebäuden zu thun haben soll, ist nicht einzusehen. Auch kenne ich keine Kunst, welche nicht die Schöpfung idealer Schönheit zum vornehmsten Zweck hätte, oder in dieser Beziehung andere Künste überragte.

Der Fehler liegt offenbar darin, dass Architektur, Plastik und Malerei in ein begriffsmässiges Verhältnis gesetzt wurden, welches gar nicht besteht. Die Architektur ist eine kosmische Kunst, welche

die Plastik und Malerei zu ihrem Schmuck heranziehen kann, im Übrigen aber ihrerseits nichts mit diesen Künsten zu thun hat. Die letzteren, als imitative¹⁾ Künste, erscheinen materiell genommen in einem Abstraktionsverhältnis zu einander: die Skulptur könnte möglicherweise den ganzen Gegenstand wiedergeben; die Malerei dagegen ist gezwungen, von der Körperlichkeit zu abstrahieren. Die Frage ist, ob die Skulptur, weil an ihr offenbar die Realität des Körperlichen die Hauptsache ist, und weil dieses Körperlichsein eben ihre spezifische Differenz gegenüber der Malerei ausmacht, ob denn die Skulptur in Wahrheit auch gezwungen sei, der schönen Einteilung zu Liebe sich auf diesen Gegensatz in der Erscheinung zu beschränken, oder ob nicht vielmehr jenes Abstraktionsverhältnis auch ideell genommen die Einteilung dahin als die allein richtige ergebe, dass man der Skulptur die volle Realität für Auge und Tastsinn, der Malerei den bloßen Farbwert, entsprechend dem Bild im Auge, zuspricht. Mit dem Tastsinn wird uns kein Bild vermittelt; er ist vielmehr indifferent für die Kunst. Es stehen sich also gegenüber reale Nachbildung und Nachbildung auf einer Fläche für das Auge. Ergiebt dies einen Grund, dem Auge dort eine unwahre Erscheinung zu bieten? Nein. Da bei der Malerei die Wiedergabe des Körperlichen stets auf einer Fläche erfolgen muss, so erwächst ihr hieraus die Hauptschwierigkeit: die Perspektive, und zwar diejenige der Form und diejenige der Farbe (Linear- und Luftperspektive). Betrachtet man die Lösung dieser Aufgabe als ihr eigentliches Wesen, so liegt offenbar darin und nur darin ihre spezifische Differenz gegenüber der Skulptur: Es ist einleuchtend, dass, falls bei der Skulptur Farbe zur Anwendung käme, der Auftrag ohne Rücksicht auf Perspektive zu erfolgen hätte, weil die Skulptur alles damit Zusammenhängende durch die reale Körperlichkeit ihrer Erzeugnisse selbst besorgt. Das Auge aber sieht auch in diesem Falle nur auf einer Fläche, ganz wie beim Gemälde.

Es handelt sich also in der polychromen Skulptur nicht um die eigentliche Kunst der Malerei, sondern um einen blossen Anstrich. Dass hierzu unter Umständen hohe Kunst erfordert werden kann, obgleich das eigentlich Spezifische der Malerkunst weggefallen ist, liegt auf der Hand. Im allgemeinen kann man jedoch sagen, dass allerdings der begrifflichen Einteilung der reale Sachverhalt in der Weise entspricht, dass bei der Skulptur im Fall einer Bemalung die künst-

¹⁾ Von dieser objektiven Unterscheidung hat sich die bisherige philosophische Ästhetik allerdings emancipiert, vermutlich weil ihr das Wesen der kosmischen Kunst verschlossen blieb. Wenn wir unsrerseits diese Einteilung ganz und gar festhalten, so befinden wir uns in der angenehmen Gesellschaft des Plato und Aristoteles.

lerische Malerei eine untergeordnetere Rolle spielt. Man dürfte in diesem Sinne also auch ganz wohl die Malerei neben die Skulptur stellen, anstatt sie (systematisch) unter dieselbe zu ordnen, und man dürfte dies noch mehr, falls man an eine unfarbige Skulptur gar nicht denken würde. So stellt Aristoteles Skulptur und Malerei sich gegenüber, indem er sagt, dass die eine Kunst durch die Körperform selbst nachahme, die andere (nur) durch die Farbe. Und wenn Lukian,¹⁾ um die Schönheit einer lebenden Frau zu beschreiben, von den berühmten Statuen nur die Formen hernimmt, die Farben dagegen von den berühmten Bildern, so hat das doch wohl nichts auffallendes, und um so weniger etwas auffallendes, als Lukian einen Anlass suchte, um überhaupt die Meisterwerke aller Künste zum Preise der Panthea heranzuziehen. Dass jedoch die beiden Autoren die Färbung der Skulptur abgelehnt hätten, lässt sich schlechterdings nicht folgern.

Jener Hegelsche Satz spricht also etwas ganz Wertloses aus oder etwas Falsches. Aber er beweist durch die hervorragende Schätzung der Plastik, welcher absoluten Hochachtung sich damals die Griechen erfreuten, bei denen diese Kunst die eigentlich herrschende war unter den bildenden Künsten. In der Plastik vor allem haben sie ihren Formidealismus niedergelegt und so ist er uns übermittelt worden.

Ja, aber die Griechen haben doch ihre Marmorstatuen alle bemalt?!

In der That zweifelt daran niemand mehr, der sich überhaupt mit der Frage beschäftigt, wenn er auch noch so sehr dieser Beantwortung feind sein sollte. „Also“ — sagt Herr Max Schasler — „sind wir an die Autorität der Griechen nicht mehr gebunden.“ An den Griechen vorzugsweise haben wir die ideale Schönheit würdigen lernen, und nun danken wir sie ab, um die Idealität zu retten?

B. DIE AUTORITÄT DER ANTIKE GEGENÜBER DER KONVENTIONELLEN THEORIE.

a. Die erhaltenen Denkmäler.

Die Griechen haben ihre Marmorstatuen bemalt. Zum Beweise dieser Thatsache dürfte man jedem Unbefangenen eigentlich schon den Aufsatz Franz Kuglers in die Hand geben, welcher sie zu bekämpfen

¹⁾ „Die Bilder.“ Zieht er doch auch (8) den Dichter bei, wenn er Farben preisen will, welche durch Bildwerke schon hinreichend exemplifiziert waren. Das Gesamtkolorit seiner Schönheit vergleicht er mit den Hüften des Menelaos bei Homer: „Elfenbein, über welches eine leichte Nüance von Purpur gemalt ist.“

bestimmt war. Denn Kuglers Beweisführung war eine höchst unglückliche: neben zweifelhaften Urkunden hat er diejenigen nicht zu unterdrücken vermocht, welche gegen ihn sprechen; daher hat er den Weg eingeschlagen, auch die letzteren als zweifelhafte zu behandeln und in seinem Sinne auszulegen. Es ist heute kaum begreiflich, dass man ihm dabei folgen konnte. Wir dagegen wollen immer die grosse Masse des Beweismaterials im Auge behalten. Wenn ich nochmals auf das Geschichtliche eingehe, so geschieht es teils der Vollständigkeit halber, teils zur Erreichung einer womöglich noch konkreteren Vorstellung, als sie bis jetzt erzielt ist.¹⁾

Die erheblichere Gattung der Beweismittel bilden die erhaltenen Monumente. Schon Kugler hat eine grosse Anzahl von solchen Bildwerken zusammenzustellen vermocht, an welchen sich Farbspuren erhalten hatten. Dennoch suchte er wegzuleugnen, was irgend möglich war. Heute haben fortwährende Entdeckungen neues Material erbracht, demgegenüber alle Auslegungskunst als nutzlos erscheint. Es hiesse Farben nach Athen tragen, wenn wir hier in eine Aufzählung der einzelnen Funde eintreten wollten. Denn jedes Bildwerk, welches aus der Erde gegraben wird, zeigt mehr oder minder gut erhaltene Spuren von Färbung. Auch der kürzlich aufgefundene Hermes des Praxiteles, wohl in unserem Besitz das einzige nicht mit Architektur verbunden gewesene Kunstwerk, welches nachweisbar von der eigenen Hand eines Meisters der höchsten Kunstblüthe herrührt, ist derart beschaffen. Aus den Funden ergibt sich mit Evidenz, dass an Marmorbildwerken die Gewänder mit Deckfarben bemalt waren, die Haare ebenso meistens rötlich-blond oder blond mit rotbraunen Schattenparallelen, häufig auch vergoldet, die Augen blau, die Lippen rot. Eine Schwierigkeit entsteht nur bezüglich der Färbung der nackten Körperteile, des Karnats. Hier ist nämlich die Thatsache zu konstatieren, dass eine solche an den Denkmälern verhältnismässig selten erhalten ist.

Dies ist der Punkt, an welchen sich Kugler festklammerte. Wenn er nur einigen Geschmack besass, so hätte ihn dieser auf eine Färbung des Körpers hinweisen müssen. Denn andernfalls entstand ein nach unsern Begriffen, wenn man an die Art und Weise denkt, wie sich die Clowns Gesicht und Hände mit Mehl weiss zu machen pflegen, possierlicher Anblick, in jedem Falle ein unschöner. Noch dazu war

¹⁾ Der schon citierte Vortrag von Prof. Treu enthält beiläufig alles, was für ein breiteres Publikum wissenswert erscheint. Einige Abweichungen von seiner Ansicht sind von unsern Ausführungen zu erwarten. Die historischen Belege sind, wo sie hier fehlen sollten, bei Kugler, Overbeck etc. nachzusehen.

ihm bekannt, dass nach der Angabe Vitruvs die nackten Marmorstatuen mit Wachs gebohnt wurden. Dennoch leugnete er eine Färbung des Nackten, indem er zugleich die Berichte von Farbspuren an den Lippen möglichst unterdrückte, die rötlichen Spuren an den Haaren für Goldunterlagen erklärte (wodurch er an Stelle des Natürlichen ein Konventionelles setzte), und indem er das nun vom natürlich gemalten Körper noch einzig Erübrigende, das farbige Auge, sehr geistreich als das geringste Übel erklärte unter den denkbaren Mitteln, um demselben Leben und Gestalt zu verleihen. Der plastisch eingegrabene Pupill- und Irisrand vermag nämlich die durch Farbe bedingte Erscheinung des Auges nicht zu ersetzen und enthält jedenfalls eine zu verwerfende, in der bessern Zeit nachweisbar nie vorgekommene Unwahrheit. Das der Pupille ermangelnde Auge aber ist leer und tot. Das Auge allein genügte, um die nichtpolychrome Skulptur praktisch ad absurdum zu führen. — Glücklicherweise haben sich nun doch einige materielle Spuren der Färbung von Fleischteilen erhalten: die von Skopas und andern herrührenden, am Mausoleum von Halikarnass befindlich gewesenen männlichen Figuren zeigten bei ihrer Auffindung braun-rötliches Karnat, der Praxitelische Satyr in München ist mit gelb-rötlichen Farbreiten bedeckt. Nimmt man dazu, dass die Körper von Tieren — also nicht wie Kleider, Schmuck, Waffen u. s. w. beim Menschen gegenüber der Gestalt zufällige Dinge — durchgängig als der Natur entsprechend bemalt angenommen werden müssen (z. B. die Löwen am Mausoleum von Halikarnass), so fehlt es an einem ausreichenden Grund, den danebenstehenden Menschenleibern die Farbe abzusprechen. Wir haben noch weitere monumentale Beweise: Die Wandgemälde in Pompei. Dieselben zeigen meistens Abbildungen von Architekturen. Wenn nun auch im allgemeinen dabei vorkommende Bilder von Menschen nicht als Statuen betrachtet werden müssten, so ist doch wahrscheinlich, dass mit der Architektur auch solche abgebildet werden wollten; einige stehen überdies auf Postamenten. Die letzteren unterscheiden sich aber nicht im Geringsten von den Bildern lebendiger Menschen, vielmehr ist die Darstellungsweise durchweg die gleiche. Durch den Hinweis auf die spätere Zeit der Entstehung kann diese Thatsache deshalb nicht entkräftet werden, weil gleichzeitig und noch später die griechischen Meisterwerke massenhaft in Rom aufgestellt waren und höchste Verehrung und ein unbedingtes Ansehen genossen. Aus alledem ergibt sich, dass jedenfalls Marmorstatuen der Natur entsprechend bemalt waren. Also kann man auch annehmen, dass die bekannten Tanagrafigürchen, welche auf die Praxitelische Epoche zurückzuführen sind, nicht als

Nippesspielerei nur eine Ausnahme, sondern dass sie ganz und gar das verkleinerte Bild der damaligen Lebens- und überlebensgrossen Marmorstatuen darstellen.¹⁾ Dass dieselben häufig rötliches Haar haben, ist keineswegs auffällig, wenn man sich daran erinnert, wie die grössten Meister der Farbe, die Venezianer der Renaissance, diese Haarfarbe bevorzugten. Da die Terrakotten aber — wie auch für die Goldelfenbeinkolosse bewiesen ist — nebst dessen durchgängig blaue Augen haben, so dürfte man hierin vielleicht einen weiteren Beleg für die Vermutung finden, dass die indogermanische Mischung in Hellas gegenüber der Urbevölkerung eine andauernd starke gewesen ist.²⁾

Soviel, was die erhaltenen Monumente angeht. Da damit die naturalistische Bemalung als Gesetz des überwiegenden Teils der antiken Skulptur erwiesen ist, so können wir nunmehr füglich in die Darstellung der historischen Entwicklung derselben unter Zuhilfenahme der Litteratur eintreten, und zwar bezüglich ihres ganzen Stoffgebiets und aller zur Verwendung gelangten Materialien.

b. Historisches Gesamtbild der antiken Skulptur.

Wenn man den Entwicklungsgang der bildenden Kunst bei den Griechen ins Auge fasst, so ergiebt sich als auffallend vor allem die Erscheinung, dass die Malerei gegenüber der Skulptur, was den Umfang der Anwendung dieser Künste anbelangt, bei weitem zurücktritt und dass ferner die Blütezeit der Malerei viel später eintrat, nämlich erst in der alexandrinischen Epoche. Was uns erhalten ist, wie dasjenige, was uns von der Malerei berichtet wird, zeigt sie in mehr oder minder grosser Abhängigkeit von der Skulptur, indem ihr ein durchgehends plastischer Stil eigen gewesen zu sein scheint.

Die Erklärung für diese Bemerkung ist eine sehr natürliche. Der Mensch, welcher die Natur nachzubilden versucht, wird zu allererst dasjenige abbilden, was ihn am meisten interessiert: den Menschen. Dieser ist der eigentliche Gegenstand der Skulptur. Dass der Mensch den Menschen nachbildete, um damit seine Götter zu bezeichnen, macht keinen Unterschied. War doch auch die Sprache, das spezifisch Menschliche, ursprünglichster Gegenstand künstlerischer Verklärung. Völlig naiv wird der Mensch in seiner Kindheit an die Darstellung auf einer Fläche gar nicht denken, sondern sofort die ganze Wirklich-

¹⁾ Vergl. Treu a. a. O. S. 32.

²⁾ An Bildwerken der Etrusker ist schwarzes Haar nachgewiesen (Terrakotten von Velletri).

keit wiederzugeben versuchen: er macht eine Puppe, welche er nach Kräften färbt und kleidet. Zu malen oder gar zu zeichnen kann ihm auf dieser Entwicklungsstufe nicht einfallen: beide Künste sind der anderen schon successive abstrahiert, ihre Erfindung setzt, falls sie nicht zufällig geschieht, einen komplizierteren Denkprozess voraus. Sinnlich genommen musste es als ein ungeheures Wagnis erscheinen, Körper auf einer Fläche darzustellen. Die Möglichkeit des zu erzielenden Erfolges konnte man höchstens am Spiegelbild, im Wasser oder Metall, wahrnehmen. Es liesse sich annehmen, dass erst der Fortschritt vom Relief auf die Umrisszeichnung und Anfüllung derselben mit den dunkleren Tinten der Schatten geführt hätte.¹⁾ Plinius dagegen meint,²⁾ dass alle Völker darüber einig seien, dass die Malerei von der Silhouette, d. h. dem Konturabriss eines an die Wand geworfenen Schattens herstamme. Und in der That müssen wir auch diese Vorstellung als eine sehr natürliche ansehen. Wie immer dem auch sei: die spätere Blüte der Malerei, welche noch zur Zeit des Polyklet, d. h. zwei bis drei Jahrzehnte nach Phidias, das menschliche Antlitz nur in völliger Starrheit wiederzugeben vermochte,³⁾ beweist, dass die Skulptur die frühere Kunst war und daher als die eigentlich ursprüngliche abbildende Kunst zu betrachten ist. Dieser Umstand beweist seinerseits, dass diejenige Auffassung die richtige ist, welche das Bestreben, die ganze, wesenhafte Realität zu geben, als den ursprünglichsten Anstoss der Kunst und als ihr primäres Verhalten ansieht. Denn da die Bildnerei zuerst die einzige Möglichkeit der Abbildung war, so ist höchst wahrscheinlich, dass in frühester Zeit auf eine völlig realistische farbige Darstellung von Menschen ausgegangen wurde. Je kindlicher der Sinn, desto ferner steht er dem Gedanken, dass an dem, was er abbildet, etwas fehlen dürfe oder müsse. Das können wir heute noch an Naturvölkern wahrnehmen. Wir werden uns also in frühester Zeit die Skulpturwerke am besten als total und mit Deckfarben angestrichene Puppen vorstellen. Was am schwierigsten zu bilden ist, das Auge, wurde im Detail nur durch Bemalung hergestellt.⁴⁾

Für eine solche Auffassung der ältesten Skulptur⁵⁾ sprechen noch

¹⁾ Dieser Auffassung scheint Semper gewesen zu sein. Vergl. § 67, S. 336 o. der I. Aufl.

²⁾ H. N. XXXV, 5.

³⁾ Plinius a. a. O. XXXV, 35 u. 36.

⁴⁾ So an den Metopen von Selinunt. Vergl. Overbeck I. S. 79.

⁵⁾ Dieselbe macht selbstverständlich nicht den Anspruch die Skulptur in ihrer zeitlichen Entwicklung darzustellen, sondern sie betont nur eine psychologische That-

folgende konkretere Thatsachen. Die ältesten Bilder muss man sich durchgehends als Holzbilder, Xoana, denken, wie sie z. B. Dädalos hervorbrachte. Es ist nicht anzunehmen, dass man das von der Maser durchzogene Holz — besonders was das Antlitz betraf — nackt sehen liess; den Körper behängte man mit allerlei Schmuck und kleidete ihn in wirkliche Gewänder.¹⁾ Wie sollte man auch bei der Einführung des Marmors in die Skulptur, welche ca. in das Jahr 650 v. Chr. gesetzt werden muss, auf eine Bemalung der Bildwerke plötzlich verfallen sein? Das ist undenkbar, und thatsächlich ist gerade bei den ältesten Denkmälern, welche wir besitzen, die Bemalung am sichersten und im ausgedehntesten Masse nachzuweisen. Die Metopen von Selinunt (um 600 v. Chr.), die Giebelfiguren des Athenetempels von Aegina²⁾ (um 500) waren sämtlich farbige Nachahmungen der Natur, die Grabstele des Aristion, einen gerüsteten Hopliten in Relief darstellend (um 500), war durchaus bemalt,³⁾ ebenso wohl auch der Apollo von Tenea (um 560).

Plinius berichtet an verschiedenen Stellen, dass ein Künstler irgend etwas Neues zuerst in die Kunst eingeführt habe. Und bei einer so merkwürdig sinnfälligen Unterscheidung, wie sie zwischen farbigen und monochromen Bildwerken besteht, bezeichnet er keinen ersten Urheber? Wenn er das nicht that, so kann es sich nur daraus erklären, dass ihm ein solcher Gegensatz, wenigstens als ein historischer zwischen zwei aufeinanderfolgenden Perioden, überhaupt nicht bekannt war. Dass man zur Zeit des Kanachos (um 500) noch Gefallen an kindlichen Spielereien fand, welche das Leben sogar in der Bewegung nachahmten, beweist dessen Apollokoloss in Milet. Auf der Hand trug derselbe einen kleineren Hirsch von vielleicht der natürlichen

sache. — Dass unsere Lehrmethode mit dem Zeichnen beginnt, ist eben ein rationaler, kein naiver Zustand, über dessen Zweckmässigkeit, sofern er ausschliesslich gilt, sich übrigens streiten liesse.

¹⁾ Vergl. Bötticher, Tektonik der Hellenen II, § 39, 5. (1881). — In jene erste Periode gehört der Jupiter Kapitolinus in Rom, beziehungsweise der von Plinius beschriebene Gebrauch, (H. N. XXXIII, 36) demselben an Festtagen, ebenso wie es von den alten Triumphatoren beim Triumph geübt wurde, das Gesicht mit Mennig rot zu färben. Was bei einer solchen Behandlung des Gottes als Triumphator merkwürdig sein sollte, verstehe ich nicht.

²⁾ Vergl. Overbeck, Gesch. der griech. Plastik 1882, I, S. 137.

³⁾ Vergl. Overbeck a. a. O., I, S. 151. In der 2. Aufl. von 1869 wurde diese Thatsache von Overbeck noch in Abrede gestellt. Der natürliche Gang der Dinge. Und doch hätte man damals schon die Wahrheit logisch folgern können, denn die neben dem Aristion gefundenen Stelen, z. B. die des Lyseas, nach Stil und Gegenstand gleichgeartet, sind überhaupt nicht reliefiert, sondern blos bemalt.

Grösse sich annäherndem Masse, dessen Sprunggelenke mit federnden Scharnieren so versehen waren, dass, wenn man eine Schnur unter den Füßen durchzog, die letzteren sich hoben und hinter der Schnur wieder in die Fussstapfen einsprangen. Für einen solchen Gegenstand achtete ein Künstler, dessen Apollo als der „liebenswürdige“ gepriesen wurde, seine Kunst nicht zu hoch.¹⁾ Auch später zur Zeit Ptolemäus II kam es wieder vor, dass Bildwerke mit wirklichen Gewändern bekleidet wurden: In einem Prachtzelt, welches der König erbauen liess, standen vor den Pfeilern der Eingangshalle 100 Marmorstatuen der ersten Künstler und daneben in 16 Grotten des zweiten Stockwerkes Gastmähler von mit Gewändern bekleideten Statuen; ausserdem sah man Automaten, sogar von Gold und Elfenbein. Das war freilich eine verhältnismässig gesunkene Epoche. Aber man verstand die grossen Künstler ohne Zweifel ebenso gut wie wir, und trotzdem ertrug man eine solche Zusammenstellung. So ungeheuer konnte also die Kluft zwischen Kunst und Naturtäuschung in der äusseren Erscheinung überhaupt nicht sein, wie wir sie uns zu denken pflegen und wie sie auch begrifflich zweifellos ist.

Ein weiterer Umstand, der uns eine von Anfang an geübte totale Bemalung mehr als wahrscheinlich macht, ist das frühe Auftreten der Technik der Chryselephantinen. Man versteht darunter die Herstellung eines Götterbildes aus Gold (Kleidung und Attribute etc.) und Elfenbein (Fleischteile). Aus diesem Material wurden in der besten Zeit die Meisterwerke des Phidias gebildet. Das Gewand des olympischen Zeus dieses Künstlers war buntfarbig emailliert oder bemalt, der Öl-zweigkranz auf seinem Haupte war grün, sein Szepter war aus verschiedenen Metallen, also polychrom, gearbeitet, der Thron auf welchem er sass, zeigte vier verschiedene Materialien: Gold, Marmor, Ebenholz und Elfenbein in struktiver Verwendung, darüber hingen Teppichnachbildungen herab, welche auf drei Seiten reich bemalt waren.²⁾ Die Augensterne der Athene Parthenos von Phidias bestanden aus farbigen Edelsteinen, jedenfalls auch diejenigen des Zeus, wie überhaupt die Chryselephantinen als durchweg gleichmässig behandelt und zwar als naturalistisch gefärbt angesehen werden müssen. Bereits in der ersten historischen Zeit nun gelangte die Goldelfenbeintechnik neben anderen zur Anwendung.³⁾ Und zwar wurden die beiden Materialien schon an dem frühesten datierbaren Monument, der sog. Lade des Kypselos

¹⁾ Plinius H. N. XXXIV, Kap. 19, 25.

²⁾ Vergl. Overbeck a. a. O. I, S. 260 ff. und Pausanias „Beschreibung von Griechenland“ V, 11.

³⁾ Vergl. Overbeck a. a. O. I, S. 102.

(um 736 v. Chr.), welche im übrigen aus Holz geschnitzt war, zur Anwendung gebracht. Schlaf und Tod waren darauf als ein weisser und als ein schwarzer Knabe allegorisiert; die Aethra, Tochter des Pittheus, welche sich zu den Füßen der Dioskuren niedergeworfen hat, trug ein schwarzes Gewand; Dionysos hielt einen goldenen Becher in der Hand, die Pferde der Nereiden waren mit goldenen Flügeln versehen. Es ist nach diesen Daten anzunehmen, dass das Kunstwerk durchaus farbig war. Dass angesichts der Polychromie der Gold-elfenbeinbildwerke und der frühesten Marmorstatuen Holz unbemalt gelassen wurde, ist nicht glaubhaft.¹⁾ Vielmehr darf man jetzt als naturgemäss ansehen, dass alle Skulpturen um so kräftiger bemalt waren, je höher ihre Entstehungszeit hinaufzudatieren ist, und dass ein Unterschied, wie der zwischen bemalten und unbemalten Bildwerken, jedenfalls was die bezeichneten Materialien anlangt, im allgemeinen in Griechenland überhaupt nicht bestand.

Bei dieser Sachlage erhebt sich jedoch sogleich ein Bedenken: wie verhält es sich mit Skulpturen, welche aus dunkelfarbigem edeln Material hergestellt waren? Wir gelangen damit an den Punkt, wo die Aufklärung einer sehr wichtigen Sache unvermeidlich wird: Was bedeutete dem Griechen überhaupt ein edles Material? Derart würden wir vor allem das schon besprochene Gold und Elfenbein, sodann Marmor und Bronze, endlich Ebenholz ansehen. Allein dem Griechen kann weder Marmor noch Bronze als wertvoll in Betracht gekommen sein. Wenn man nämlich die Frage praktischer stellt, so lautet sie so: Welche Materialien konnten von den Griechen naturgemäss neben den verschiedenen Holzarten, unter welchen das Ebenholz wegen seiner ausserordentlichen Härte den Vorzug verdiente, zum Zweck der Herstellung von dauernden monumentalen Kunstwerken überhaupt verwendet werden? Und darauf lautet die Antwort aus den historischen Thatsachen ganz einfach. Zunächst konnte nur das Erz in Betracht kommen als das urälteste allgemein verwendbare dauerhafte Material. Das Erz wurde in der ältesten Zeit nur getrieben.²⁾ So wurde es angewendet zur Zeit des Homer, der die Bearbeitung mehrfach zum Gegenstand reizender Schilderungen gemacht hat. Ganze Figuren wurden in Teilen getrieben und zusammengenietet. Das Löten oder Schweissen wurde um 680 v. Chr., der Erzguss

¹⁾ Die ägyptischen Holzbildwerke waren mit einem Gypsüberzug versehen und darauf bemalt. Vergl. Perrot und Chipiez, Ägypten, deutsch von Richard Pietschmann Leipzig 1884, S. 588.

²⁾ Positive Anwendung über einen Holz- oder Thonkern: Empaistik; negativ, ohne ein solches Hilfsmittel: Sphyrelaton.

aber erst um 650 von den Künstlern Rhoikos und Theodoros auf Samos erfunden;¹⁾ dass er, als die schwierigste Technik, hohe Vollen-
dung nicht sofort erreichen konnte, liegt auf der Hand. Es blieb nun
für eine kunstreichere Verwendung nichts mehr übrig, als der Stein,
und zwar von diesem die für Griechenland einzig brauchbare Art:
der Marmor. Beinahe könnten wir sagen, überhaupt die einzig
brauchbare Art, wenigstens für eine höhere und feinere Durcharbeitung,
wie sie von dem vollendeten plastischen Gebilde gefordert werden
muss.²⁾ Dipoinos und Skyllis von Kreta waren (um 580 v. Chr.) die
ersten, welche dieses Material zu durchgreifender Geltung brachten,
nachdem es bereits seit 70 Jahren auf Chios thatsächlich in Gebrauch
gewesen war.

Der Wert eines Materials gründet sich auf seine äussere Erschei-
nung und seine Seltenheit. Keines von den genannten Materialien
kam, wie wir sehen, zunächst wegen seines äusseren Erscheinens
zur Verwendung, sondern infolge eines unabweisbaren Bedürfnisses.
Aber auch von Seltenheit konnte in Griechenland weder bei der alther-
gebrachten Bronze, noch bei dem Marmor die Rede sein, sodass also
die wichtigste Grundlage unsrer verfehlten Anschauung, welche davon
ausgeht, dass wir solche Materialien teuer bezahlen müssen, für die
griechische Plastik einfach wegfällt. Was davon noch übrig bleiben
könnte, wird durch die Erwägung beseitigt, dass der künstlerische Wert
den Materialwert des Kunstwerkes, seine Vorbedingung, unendlich
überstieg. Es bedarf keines Prinzips der „Verhüllung“,³⁾ um die
(deckende) Färbung derartiger Materialien zu erklären. Das kostbare,
herrliche Gold aber wurde überhaupt nicht völlig verhüllt: es war die
passende Kleidung der Gottheit.

Was die Angaben der Schriftsteller anbelangt, welche wir über
das Rohmaterial an Kunstwerken besitzen, so rühren dieselben in der
überwiegenden Mehrzahl her entweder von Plinius oder von Pausanias.
Der erstere schrieb eine Naturgeschichte, also nur gelegentlich der
Materialien über das, was daraus gemacht worden war; der andere
hatte eine durchgehende Neigung, das Material anzugeben. Wie wir
dies zu erklären haben, ist schliesslich einerlei. Pausanias war eine
Art Bädiker und schrieb für Leute, welche wie Reisende Curiosa
kennen lernen wollten; daher alle die Anekdoten, und daher natürlich

¹⁾ Angeblich.

²⁾ Die passende Analogie dieses Umstands für die Architektur spricht Plinius
XXXVI, 5, 1 aus: „Endlich bediente man sich der Marmorsäulen für Tempel, aber
nicht der Pracht wegen, sondern weil man keine festeren zu setzen vermochte.“

³⁾ Semper a. a. S. 561.

auch das Interesse für die Frage: „Aus was ist's gemacht?“ Fasst man dies Interesse höher, so war es ein Ausdruck für die Wichtigkeit der Materialtechnik und deren Hochschätzung bei den Alten. Oder man kann sagen: „Die Alten legten höchsten Wert auf ein edles Material, auch wenn es verhüllt wurde,“¹⁾ was jedoch wohl nur bezüglich des Goldes an den Götterbildern, insofern es nicht legiert sein durfte, zutrifft. Endlich kann die Berücksichtigung des Materials auf individuellster Neigung des Pausanias beruht haben. Das aber ist sicher: für die Bemalung oder Nichtbemalung, und ob das Material sichtbar war oder nicht, kommt die besondere Anführung desselben bei Pausanias ebenso wie bei Plinius nie und nirgends in Betracht. Das bewiese allein schon die Stelle, wo der erstere beim Besuch des Dianatempels zu Stymphalos sich darüber auslässt, dass er leider (wegen der Entfernung vom Auge) nicht sagen könne, aus was die am Plafond befindlichen Stymphalischen Vögel gemacht seien, ob aus Holz, oder aus Gyps. Wenn man das nicht sagen konnte, so waren sie eben bemalt. Trotzdem fand Pausanias bei einem so untergeordneten Gegenstand Anlass zu einer solchen Bemerkung über das Material. Auf letzteres also kommt es bei der Frage der Polychromie zunächst überall nicht an; dieses Vorurteil ist das erste, welches man behufs einer richtigen Beantwortung derselben gänzlich ablegen muss. Der Annahme einer totalen Bemalung der antiken Skulpturen mit Deckfarben steht daher prinzipiell nichts entgegen. Also konnten auch dunkelfarbige Materialien — roter, grüner, schwarzer Marmor, Ebenholz — zur beliebigen Verwendung gelangen. Gleichwohl darf man dies nicht als naturgemäss betrachten, sondern man muss als das Natürliche annehmen, dass ein Material auch der Farbe gegenüber gewöhnlich zweckmässig ausgesucht und verwendet wurde. Dies konnte geschehen, indem man es teilweise mit Farben bedeckte, teilweise dagegen sein natürliches Aussehen hervortreten liess. Es konnte auch geschehen, indem man an eine vorhandene Farbe anknüpfte, sie mit Lasurfarben (durchscheinend) behandelte und die letztere Technik gleichzeitig zur Erzielung von Übergängen in der Farbe benutzte. Endlich konnte eine Zusammensetzung verschiedener Materialien mit oder ohne Anwendung der letztbeschriebenen höheren Technik, oder zuletzt die Wahl einer nicht-natürlichen Farbe aus konventionellen oder kultischen Gründen stattfinden. Konventioneller Natur war eine historische Thatsache von hervorragender Wichtigkeit: die griechische Bildnerkunst war so wenig

¹⁾ Semper § 80.

autochthon oder rein autochthon, wie die griechische Architektur und Kultur überhaupt. Sie war vielmehr bestimmt durch das Schonbestehen höchstentwickelter Kulturen in andern Ländern, welchen bei der geographischen Beschaffenheit Griechenlands das Eindringen sehr erleichtert war.¹⁾ Dasjenige Land, dessen Kultur den überwiegenden Einfluss auf Griechenland ausübte, war Assyrien;²⁾ die assyrische Plastik aber war bemalt.³⁾ Ferner konnte es nicht ausbleiben, dass die Griechen auch mit den Ägyptern in Berührung traten. Die Einflüsse, welche von hier aus stattfanden, sind zu wichtig, als dass wir nicht der ägyptischen Polychromie einige Worte widmen sollten.

Wenn wir vorhin versucht haben, für die Ursprünglichkeit der Färbung der Bildwerke einen allgemein menschlichen Grund aufzustellen, so hat der Ägyptologe Maspero für die ägyptische Skulptur den Schlüssel eines konkreteren Verständnisses gefunden in der Analogie des Bildes mit der Mumie. Nach Maspero⁴⁾ ist die ägyptische Bildnisstatue — und nahezu alle Bildwerke waren solche — aus dem Bestreben hervorgegangen, dem den zeitlichen Körper überlebenden Schemen des Verstorbenen seinen körperlichen Wohnsitz für eine spätere Wiederkehr aufzubewahren. An dessen Vorhandensein und kultische Verehrung war also seine Existenz und damit sein Wohlwollen gegen die Nachkommen geknüpft. In erster Linie diene diesem Zwecke der Körper selbst, welcher in der Mumie erhalten wurde; in zweiter Linie die Bildnisstatue, welche durch Vervielfältigung jenes für die Seele aufbewahrten Leibes Schutz gegen die Gefahr des Untergangs der Mumie, sowie der übrigen Duplikate, gewährte. Soviel ist sicher, dass die ägyptische Bildnerkunst von Anbeginn dem Totenkultus gewidmet⁵⁾ war und dass jene Anschauungsweise die Bildnerei

¹⁾ Vergl. Durm, Handbuch der Architektur, II, 1 S. 10.

²⁾ Vergl. auch die Ausführungen über diese Frage bei Overbeck a. a. O. Buch I, Kap. 1.

³⁾ Die Gegner der Annahme einer totalen Bemalung derselben stützen sich auf die Bemerkungen der Entdecker, Botta, Layard und Place, welche doch wohl in dem Vorurteil ihrer Zeit befangen waren. Sollte nicht dem Dessinateur Flandin, einem Begleiter von Botta, welcher an nackten Körperteilen der Statuen Ocker aufgetragen fand, mehr Glauben zu schenken sein? Vergl. Perrot und Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, Bd. II, S. 653 ff., deren Ausführungen, zum Resultat einer nur teilweisen Bemalung gelangend, dem Kuglerschen Rekonstruktionsversuch der griechischen Skulptur insofern ziemlich ähnlich sehen. Die gleiche Empfindung hatte Semper. Vergl. a. a. O. § 68 (S. 360). Er schenkt jedoch Flandin wenig Glauben. Im letzteren Fall muss man eine Baphe von Pflanzenfarben annehmen.

⁴⁾ Vergl. Perrot und Chipiez a. a. O. I, S. 129 ff. und Kap. 7, 1.

⁵⁾ Die Anschauung über das Fortleben nach dem Tode war wohl bei allen alten Völkern eine ähnliche. Der eigentümliche Kultus aber, welcher bei den Ägyptern

beherrschen musste. Somit ist das Bestreben auf möglichst getreue oder täuschende Naturnachahmung für die ägyptische Skulptur bewiesen, während sämtliche erhaltenen Sandstein-, Kalkstein- und Holzbildwerke reichliche Überreste einer feurigen Bemalung aufweisen.¹⁾ Diese Bemalung war sicherlich nur aus technischen, nicht aus ideellen Gründen von der Natur durch Mangel der Abtönung unterschieden.²⁾ Daneben bestand jedoch in Ägypten auch eine dem Gegenstand nach beschränkte monochrome Skulptur, und diese ist es, auf welche es hier für uns besonders ankommt. Sie diente dem Ruhm der ägyptischen Könige.³⁾ Der ausserordentliche Monumentalsinn derselben ist bekannt. Verdanken doch die Pyramiden mit ihren vier spiegelblank polierten Seitenflächen, welche durch Inschriften die Thaten des Herrschers verkündeten, dem Streben nach zeitlicher Ewigkeit ihre Entstehung. Ganz in demselben Sinn wurden für die Darstellung der späteren Herrscher die dunkeln, sehr harten Gesteinsorten des Nilthales (Diorit, Basalt, Granit) als Material gewählt, dessen Dauerhaftigkeit man durch eine unübertreffliche Politur auf das höchste erreichbare Mass steigerte. Die letztere Technik scheint eine Bemalung naturgemäss auszuschliessen. Einzelheiten mögen immerhin vergoldet oder gefärbt gewesen sein. Von derartig nichtnatürlicher Färbung waren also die Statuen der Herrscher, für deren eigentümliche Darstellung ihre göttliche Qualität als „Söhne der Sonne“ ohnedies genügenden Anlass bot. Auch der Aufstellungszweck mochte in Betracht kommen.

Eine solche wesentlich monochrome Skulptur kann auch in Griechenland vorgekommen sein, wenngleich sie ja nur in individuell ägyptischen, den Griechen durchaus fremden Zuständen begründet war, und zwar schon in frühester Zeit, als die ägyptische Kultur der jungen griechischen mit der überwältigenden Macht eines vielhundertjährigen Bestehens gegenübertrat. In späterer Zeit, in der Epoche des Hellenismus wie zur Zeit des internationalen römischen Kaisertums, als ägyp-

mit höchster Wahrscheinlichkeit Entstehungsgrund der Skulptur war, wird in so ausgeprägter Form wohl nur bei diesem Volke vorhanden gewesen sein. Vergl. Durm, Handbuch der Architektur II, II S. 65, über die Etruskischen Anschauungen.

¹⁾ Holzstatuen wurden mit Stuck überzogen und dann bemalt. Wunderbare Naturähnlichkeit wurde erreicht bei den Augen des sogenannten Schreibers im Louvre: Über ein milchweisses Quarzblättchen wurde eine Bergkrystaldecke gelegt und Pupille und Iris aus Metall eingesetzt. Vergl. Chipiez a. a. O. I, S. 647.

²⁾ Vergl. dagegen Perrot und Chipiez a. a. O. Kap. 7, 9 a. E.

³⁾ Vergl. Perrot und Chipiez a. a. O., S. 609 ff. S. 687. Ob daneben ein seniler Zug des neuen Reichs in dem Aufkommen der Monochromie zu erblicken ist, bleibe dahingestellt. Jedenfalls war hier die Beziehung zum Totenkult weggefallen. Vergl. P. und Ch. S. 627, Abs. 2. Vermutlich handelte es sich um bloße Denkmale.

tische Elemente mit Vorliebe in den Bereich der abendländischen Kultur gezogen wurden, drang natürlich auch die Monochromie in umfangreichem Masse in die Kunst ein. Die Isisbilder der Spätzeit wurden (vielleicht nebenbei aus kultischen Gründen) aus schwarzem Stein angefertigt, die Statuen des Nil pflegte man, einer Äusserung des Pausanias zufolge¹⁾ allein unter den Flussgöttern aus dunkelm Stein zu verfertigen, und dahin gehören denn auch Statuen wie der ägyptische Antinous aus rostrotem Steine und andre Erzeugnisse der römischen Kaiserzeit. Von dieser farbigen Monochromie ist die monumentale Polychromie, d. h. eine naturähnliche Verwendung verschiedener farbiger Materialien (Gesteinarten), welche die Ägypter gleichfalls übten, zu unterscheiden, wenngleich die beiden Arten wohl nicht scharf gegeneinander abgegränzt waren. Der Art sind die polylihen Statuen.

Nunmehr haben wir die Grundlagen eines richtigen Verständnisses der Polychromie der griechischen Skulptur gewonnen und können daran gehen, das ursprüngliche Aussehen hervorragender Denkmäler, von welchen berichtet wird oder welche erhalten sind, zu rekonstruieren. Ich folge dabei der Zusammenstellung Kuglers.

Aus älterer Zeit sind erwähnenswert eine Artemis bei Ambryssos, im Äginetenstil, aus schwarzem Stein, und eine Artemis zu Tegea, ebenfalls äginetischen Charakters, aus Ebenholz. Mit Rücksicht auf die Farbe sind verschiedene Erklärungen gleich möglich und stichhaltig. Erstens: die Statuen waren durchaus mit Deckfarben bemalt. Die Wahl von Ebenholz erklärt sich aus der ganz abnormen Härte d. h. Dauerhaftigkeit dieses Materials im Vergleich zu andern Hölzern. Auch die Diana von Ephesus war, wie Plinius (XII, 40 u. 79) erzählt, entweder von Ebenholz oder, wie andre sagten, von Rebholz. Vitruv dagegen lässt sie²⁾ aus dem harzreichen Cedernholz bestehen, und zwar gerade wegen der Haltbarkeit. Dieser Umstand beweist sowohl ihre deckende Färbung als auch den von uns betonten Gesichtspunkt der Auswahl des Materials. — Zweitens könnte man sagen: die Artemis wurde als Gegenstand eines besondern älteren Kultus (möglicherweise als „Nacht,“ oder als geheimnisvoll, oder dergl.) konventionell in der Hauptsache schwarz belassen. Ein alter Ajax auf Salamis von Ebenholz wird unter die erste Erklärung fallen. Wollte man ferner in dem rein Konventionellen die Erklärung suchen, so könnte man diese uralten Statuen aus dunkelm Material auf ägyptische Einflüsse zurückführen. Nach der Analogie der Diana von Ephesus bleibt für die Bemalung mit Deckfarben eine hohe Wahrscheinlichkeit.

¹⁾ VIII, 2, 4, 6. ²⁾ II. 9, 13.

Weitere alte Skulpturen, welche nach Pausanias von roter Farbe waren, dürfen nicht in gleicher Weise verstanden werden. Es waren Bachusstatuen, zu Phelloe und Phigalia. Möglich, dass das Material schon rot war; dass man aber rotes nahm, hat bei Bachusstatuen doch wohl nichts Auffallendes. Der Sylen mit dem jungen Bachus in München zeigt am Gesicht Reste einer dunkelroten Färbung. Es ist merkwürdig, dass Kugler dieser Umstand entgehen konnte; das kann man doch nicht mit dem Menniganstrich beim kapitolinischen Jupiter zusammenwerfen. Zwei Schnitzbilder des Bachus, der sog. Lysios und der sog. Bakchios, auf dem Markte von Korinth waren im Gesicht rot angestrichen; auffallend war ausserdem, dass sie im übrigen — d. h. wohl: ausschliesslich der Hände — ganz vergoldet waren.¹⁾

Aus einer Zusammenstellung verschiedener Materialien, Ebenholz und Elfenbein bestand eine alte Gruppe von Dipoinos und Skyllis im Dioskurentempel zu Argos.²⁾ Schon frühe drängte die Entwicklung immer mehr hin auf Verwendung von Materialien, welche mehr oder weniger in natürlicher Gestalt zu Tage treten durften. Älter war die Anwendung von Elfenbein und Gold, neuer der Marmor, der letztere häufig von seiner hervorragenden Eigenschaft λευκὸς λίθος d. i. „weisser Stein“ (wie wir z. B. „Blaustein“ sagen u. dergl. m.) benannt.

Das kostbare Gold der Chryselephantinen verdeckte man nicht ganz mit Farben. Durch seine eigene Farbenpracht besonders geeignet, zur Kleidung der Götter zu dienen, beliess man es wohl stets im Fond nackt, bemalte oder emaillierte es jedoch reich mit Blumen und Figuren. Für die Bilder der Götter, den Gegenstand heiliger Verehrung, nur lauterste und edelste Stoffe auszuwählen, war ohnehin angemessen, selbst wenn man wenig davon sehen liess. So wählte man Edelsteine für die Augen — eine Emailfarbe hätte vielleicht dieselbe oder eine bessere Wirkung gethan. Die Fleischteile bestanden aus dem ebenfalls wertvollen Elfenbein. Dasselbe wurde durch Lasuren zu einem karnatähnlichen Aussehen gebracht, d. h. der Natur entsprechend bemalt und hierauf mit Wachs gebohnt. Dadurch entstand der zarte Glanz der menschlichen Haut. Es war wohl nicht der geringste Nachteil der Goldelfenbeintechnik, dass die Farbe des Elfenbeins z. B. durch Eindringen von Fett, der Veränderung unterworfen ist. Beim Marmor fiel dies weg. Ausserdem war das feine Korn und

¹⁾ Pausanias II, 2. Alles was P. erzählt, sind Kuriosa, also auch jeweils eine umfangreiche Verwendung des teuren oder besonders in's Auge fallenden Goldes.

²⁾ Paus II, 22.

die völlige Farblosigkeit des Marmors einer natürlichen Erscheinung noch günstiger: lasierte man diesen mit Farben¹⁾ der Natur entsprechend in ganz dünnem Auftrag und bohrte ihn hierauf mit Wachs, so entstand ein der Haut völlig gleichartiges Aussehen. Zwischen den beschriebenen beiden Methoden der Polychromie schwankt der Höhepunkt der griechischen Plastik und damit der Plastik überhaupt. Mit dem Sieg des besseren Materials ohne Rücksicht auf Wert in den Werken der ersten Künstler musste die Goldelfenbeintechnik fortfallen. Ausserdem kam die rein technische Qualität der Materialien zum Vorteil des Marmors in Betracht.²⁾ Bei Phidias überwog noch das pomp-hafte Material die menschliche Erscheinung mit einem gewissen wohl-angebrachten Byzantinismus; bei Praxiteles waren Götter und Menschen, Menschen Göttern gleich geworden: die knidische Venus haben wir uns vorzustellen völlig als nacktes Weib, welches aus langen dunkeln Seidenwimpern den feuchtschmachtenden Blick entsandte.³⁾

Dass die Technik der Marmorbemalung die beschriebene war, lässt sich aus der Stelle bei Vitruv (VII, 9) schliessen, welche mir bisher nicht scharf genug angesehen worden zu sein scheint. Vitruv spricht vom Anstrich der Wände mit Zinnober. „Dieser ist,“ so sagt er in Absatz 1, „sehr empfindlicher Natur. Denn in geschlossenen Räumen mag er ohne schützende Bearbeitung schon halten, von der Sonne berührt aber dunkelt er nach und wird fleckig (Abs. 2). Wenn man nun will, dass der Zinnoberanstrich dauerhaft bleibt, dann muss man es machen, wie bei nackten Marmorstatuen: wenn der Zinnoberanstrich trocken ist, trägt man ‚punisches Wachs‘ (vielleicht Wachs mit Terpentin), mit einer Kleinigkeit Öl versetzt (letzteres vielleicht auch ein pleonastischer Zusatz für ‚punisch‘) in erwärmtem Zustand vermittelt eines borstigen Pinsels auf.“ Hierauf sitzt das Wachs ungleich und rauh auf der Wand. Deshalb „muss man durch eine hierauf folgende Erwärmung mit einem darüber hinbewegten eisernen Kohlenbecken eine gleichmässige Verteilung erzielen.“⁴⁾ Sodann wird die Fläche noch einmal mit Leinenlappen gebohnt“ (Abs. 3). Also der Zinnober wurde durch die Wachsböhrung geschützt, oder auch andere Farben von grösserer Zartheit. Es liegt wohl sehr nahe, den-

¹⁾ Es sei mir gestattet anzuführen, dass ich bei einem Versuche mit Wasserfarben (wenn ich mich recht erinnere einer Spur gebrannter Siena und Carmin), einen sehr guten und wie ich glaube zutreffenden Erfolg erzielte.

²⁾ Elfenbein konnte nur in kleinen Stücken verarbeitet werden. Der Fugenschluss war ausserdem eine prekäre Sache.

³⁾ Vergl. Overbeck a. a. O. und Lukians „Bilder“ 6.

⁴⁾ Das ist nicht Enkaustik!

selben Anlass dieses Verfahrens auch bei den Marmorstatuen zu suchen: Die Koniasis schützte die darunterliegenden zarten Farben.¹⁾ Dass eine solche Färbung hinter den Deckfarben an Gewändern, Haaren und Augen an Materialität erheblich zurückstand, ist klar, und damit das Verschwunden-sein derselben an den Monumenten völlig erklärt. Der Wachsüberzug konnte nach zweitausendjähriger Verwitterung höchstens als eine aufgetrocknete Schmiere, die zarte Lasur gar nicht erhalten bleiben. Dass eine Erhaltung des Rot an den Lippen selten ist, beweist noch obendrein die grössere Vergänglichkeit der an Skulpturen verwendeten roten Farbe, welche wohl zur Lasur des Körpers gleichfalls gebraucht wurde. Die Bemalung und Bohnung der Statuen (*circumlitio*) musste durchaus von künstlerischer Hand besorgt werden, wenn selbst sie nur ein verfeinerter Anstrich, keine Malerei war. Die meisten Bildhauer mochten dies selbst besorgen. Praxiteles vertraute das Verfahren einem gewissen Nikias an, welchen er sehr hoch schätzte, so dass in seinen Augen der Wert seiner eigenen Kunstwerke durch die künstlichere (das kann wohl nur soviel heissen als „naturgetreue“) Bemalung erheblich stieg.²⁾

Die Augen der Marmorbilder waren, wie auch sonst überall, eingesetzt und von Bergkrystall, Glas u. dergl. hergestellt in einer Metallfassung, welche kammartig hervorstehend die Wimpern ersetzte (Parthenonskulpturen, Büste der Pallas im Vatikan).

Zur selben Zeit verwendete man ähnlich wie Elfenbein und Gold auch Marmor und Holz. Diese Verbindungen nennt man *Akrolithe*, das Holz war mit Deckfarben bemalt, seltener vergoldet. Nahm man, wohl aus Mangel, bei Götterbildern zu den Fleischteilen zwar Elfenbein, zu den Gewändern dagegen Holz, so wurde das letztere im Grunde vergoldet und dann bemalt, sodass eine Imitation der Chryselephantinen erzeugt wurde. Dies Verfahren ist nur als Surrogat zu betrachten. (Vergl. Pausanias *passim*.) Die angewendete Farbentechnik ist so einleuchtend, dass es eines näheren Eingehens auf die einzelnen Berichte des Pausanias hier nicht bedarf.

¹⁾ Zinnober ist an sich keine Lasurfarbe, doch ist damit ein lasierendes Verfahren nicht ausgeschlossen. Bei der Unklarheit des Begriffs Zinnober mochte Vitruv auch an ein beliebiges andres Rot der Statuen denken.

²⁾ Plinius XXXV, 40, 8. Ob dies der berühmte Maler Nikias war oder nicht, ist gegenüber dieser Auffassung gleichgültig; möglich, dass aus ihr, nämlich weil man wusste, dass Praxiteles besonders hohen Wert auf die Bemalung legte, die Anekdote erst entstand und deshalb der spätere berühmte Maler Nikias mit dem früheren Praxiteles irrtümlich in Berührung gebracht wurde, sodass wir doch nur einen Nikias anzunehmen hätten.

Zu erklären bleiben noch die polylihen Statuen (aus Stein von verschiedener Farbe): Man verwendete den dunkleren Stein zum Gewand oder sonst als Farbwert korrekt; möglicherweise ebenfalls zum Teil als Grundlage einer entsprechenden Bemalung. Als Beispiele seien angeführt: die Ceres in Neapel mit schwarzemarmornem Gewand. Dass Ceres um Persaphone trauert, ist bekannt. Ebenso beschaffen ist eine Ceres in München; der Körper war von weissem Marmor und also der Natur entsprechend bemalt. Wenige Vergoldung am Gewand mag das Ganze zu einer wundervoll edeln Farbwirkung erhoben haben. Barbaren mit schwarzem Körper und hellerem Gewand (Neapel) sind wohl als Äthiopen aufzufassen. In jedem Fall gehören sie bereits der Spätzeit an und dem nachher zu charakterisierenden Verfall der Polychromie. Kallistratus beschreibt¹⁾ die Statue eines berauschten Indiers (Motiv aus einem Bachuszug) von dunkelm Stein, „welcher in die natürliche Farbe jenes Volksstammes ohne fremde Hilfe²⁾ überging.“ Die Haare waren schwarz, an den Spitzen rötlich übergehend, wie Haar, welches oft mit Wasser benetzt wird; denn der Indier war gewissen Wassernymphen geweiht. Die Hornhaut seiner Augen blitzte weiss aus dem Antlitz, wie bei jenem Volke auch in der Natur eigentümlich auffällt. Ob und wieviel mit Farbe nachgeholfen war, lässt sich aus der Beschreibung nicht erkennen, ist jedoch trotz der beiläufigen Bemerkung des Kallistratus möglich. Roter Marmor wurde später häufig für Satyre angewandt. Der Faun aus rotem Marmor auf dem Kapitol war vielleicht noch da oder dort bemalt und der Apfel in seiner Rechten vergoldet. Richtiger aber wird sein, von nun an das grösste Gewicht zu legen auf die Thatsache des Eindringens der ägyptischen Monumentalpolychromie oder -monochromie in die blasierte Römerwelt. Möglich zwar, dass noch die bekannten beiden bacchischen Kentauren des Kapitols am Körper bräunlich bemalt waren, sodass Haare und Pferdekörper allein naturfarbig schwarz blieben. Die Vordrängung des Effekts einer virtuoson Behandlung der Haare³⁾ seitens der Künstler (Kopisten?) Aristes und Papias spräche dafür. Denkbar wäre ferner, dass die Vespasiansbüste im Berliner Museum (Gewand gelber, Kopf schwarzer Marmor) bei schwarzbelassenen Haaren und Augensternen ein mit Deckfarbe behandeltes Gesicht zeigte: falls man die Möglichkeit, durch eine solche Annahme die sich hier kundgebende ausserordentliche Verirrung des Geschmacks zu

¹⁾ Statuae Nr. 3.

²⁾ Damit wird gegenüber der sonst üblichen ausgedehnten Bemalung etwas Auffallendes bezeichnet (also erschien die Monumentalpolychromie als eine Ausnahme).

³⁾ Vergl. Brunn, cit. bei Overbeck a. a. O. II., S. 410.

beseitigen, in die Waagschale wirft, möchte man zu einer solchen Annahme hinneigen. Konnte sich denn die Kunst überhaupt noch weiter verirren, als dass sie die Striemen, welche die Schläge des Apollon auf der Haut des zum Schinden am Baum bereit hangenden Marsyas zurückgelassen hatten, in rotgesprenkeltem Pavonazetto monumental verewigte? Das war, wie die mehrfachen Wiederholungen beweisen, ein beliebter Gegenstand, noch dazu hier und da in stümperhafter Ausführung des Plastischen. Und doch war das noch ein Anklang an die Natur. Schliesslich — auf die genaue Folge in der Zeit kommt es selbstverständlich nicht an — trat die Farbe ausser allen Zusammenhang mit der Natur und damit war der letzte Rest von Naivetät verschwunden. So beschaffen waren die Symptome des Verfalles der Kunst in den Händen eines materiellen, nicht idealen Volkes. Erfreulich noch, dass wir bei unnatürlicher Färbung doch wahrscheinlich meistens ein richtiges Festhalten des Lichtwerts der Farben verzeichnen können: so z. B. Cäsar von grünem Basalt mit Alabasteraugen und Augustus ebenso mit Onyxaugen im Berliner Museum. Das Eindringen der Monumentalpolychromie in der Skulptur läuft dem Siege derselben in der Architektur parallel. Zugleich mag ihr der Untergang der guten Technik der Bemalung den Weg geebnet haben.

Die Geschichte des rein Plastischen an der antiken Skulptur ergibt, dass sie sich mit der Geschichte der Bemalung der Bildwerke durchaus deckt. Aus dem rohen Naturalismus geht der veredelte und gereinigte hervor, welcher fähig war, die Ideen der Blütezeit zu verkörpern. Darauf folgt eine Periode steigender Betonung der Virtuosität und des Strebens nach äusserem Effekt, und endlich das Greisenalter der Antike. Wenn aber Feuerbach¹⁾ die Polychromie dieser Zeit als „das Kinderspiel eines kindisch gewordenen Alters“ bezeichnete, so that er dies in einem ganz anderen Sinn wie wir und ohne richtiges Verständnis. Der Anti-Realismus, die übermässige Abweichung von der Wahrheit in der Farbe, ist für uns das wesentliche Anzeichen der Senilität, für ihn war es das Eindringen der Farbe in eine farblos vorgestellte Skulptur. —

c. Die Polychromie der Bronzeplastik bei den Griechen.

Wie verhielt sich in Bezug auf Färbung diesem Entwicklungsgang der antiken Plastik gegenüber die Bronze? Die bisherige Nichtberücksichtigung dieses hervorragend wichtigen Materials war eine absicht-

¹⁾ Gesch. der Plastik II, 237.

liche, weil ein vorausgehendes Verständnis jenes Entwicklungsganges für die richtige Lösung unbedingt erfordert ist. Denn hier hat die natürliche Oxydation des Metalles die Spuren einer ursprünglichen Färbung vernichtet und musste sie vernichten, falls eine solche vorhanden war.

Dass es von Anfang an auf irgend welchen Realwert des Materials nicht ankam, wurde bereits hinreichend betont. Vielmehr haben wir so aufzufassen, dass mit dem Fortschreiten der Gusstechnik gerade dieses Material es war, welches an Stelle des leicht zu bearbeitenden aber unmonumentalen (vergänglichen) Holzes trat.¹⁾ Solange man die Bronze, das aus der Bronzezeit überkommene Universalmetall, treiben musste, war die Bearbeitung zu schwierig, um einen künstlerisch reinen Erfolg zu sichern. Unfeine Formen mochten aus der sehr vorwiegenden Handwerksarbeit meistens hervorgehen, sodass der bessere Künstler das Holz vorzog, welches er zudem im Gegensatz zur Treibtechnik positiv bearbeiten konnte. Als der Guss erfunden war, änderte sich das Verhältnis; die Technik des dauerhaften Metalls war künstlerisch sogar noch bequemer als diejenige des Holzes, und damit wurde das letztere aus seiner hervorragenden Stellung verdrängt. Der Sachverhalt an sich steht geschichtlich fest. Denn nachdem in der Frühzeit alle Materialien, überwiegend jedoch Holz, zur Verwendung gelangt waren, kam mit Ageladas von Argos, dem Lehrer von Myron, Phidias und Polyklet, die Bronze als Hauptmaterial der nicht-dekorativen selbständigen Plastik zur allgemeinsten Geltung. Dieser Meister goss nur in Erz. Auch bei den übrigen Künstlern der Zeit traten die andern Materialien zurück. Pythagoras von Rhegium, der einen berühmten hinkenden Philoktet und überhaupt beinahe ausschliesslich Heroen und Athletenporträts bildete (daneben wohl nur 2 Götterstatuen), bediente sich nur des Erzgusses. Myron von Eleutherä schnitzte noch ein Holzbild der Hekate, vielleicht aus dem zu diesem Gegenstand passenden Ebenholz; alle seine andern Werke waren in Erz gegossen. Die Archäologie rechnet ihn noch zu den Vorläufern der höchsten Kunstblüte, und das ist vom Standpunkt des Idealismus aus gewiss richtig. Die Alten aber dürften ihn wohl den grössten Meistern zugezählt haben. Denn er stand auf der höchsten Stufe des Naturalismus. Seine Tierbilder, vor allen die berühmte Kuh, wurden in vielen Epigrammen gefeiert als der Verwechslung mit der Natur auf's Äusserste ausgesetzt. Seine Menschenbilder ferner zeigen ihn als freiesten Meister der lebendigen Bewegung, der, ein Vorläufer

¹⁾ Vergl. Overbeck a. a. O. I, S. 223.

der spätesten Künstler, den subjektiven Dauerzustand ignorierte: sein „Wettläufer Ladas“ war dargestellt, als renne er mit letzter Anstrengung dem Ziel vorbei während „der letzte Athem aus den leeren Lungen auf seinen Lippen schwebte.“ „Hauchbeseelter Ladas“ redete der Dichter die Statue an. Dass er den absoluten Dauerzustand sicherlich gewahrt hat, sehen wir an dem Diskuswerfer; denn in der Auswahl eines solchen nicht notwendig sofort zu verändernden Moments für die Darstellung der an und für sich blitzschnellen Handlung des Fortschleuderns eines Gegenstandes zeigt uns die erhaltene Marmorkopie eine Hauptschönheit des Werkes. Die Blütezeit in Athen stellte die hellen Materialien in den Vordergrund. Auch Polyklet in Argos bediente sich derselben, aber seinen „Speerträger,“ welcher den Alten als das Bild des normalen Menschen selbst galt,¹⁾ bildete er wie viele andere Statuen aus Erz. Praxiteles dagegen bevorzugte stark den Marmor, und in Goldelfenbein oder den analogen Materialien arbeitete er gar nicht. Von nun an herrscht der Marmor bis zu Lysippus, welcher wieder ausschliesslich Erzbildner war. Der letztere hatte nämlich seine Laufbahn als Erzhandwerker begonnen und blieb bei dieser Technik, woraus sich auch seine ungeheuere Produktivität eher erklären lässt, als wenn er Marmorbildner gewesen wäre. Im Übrigen zeigen zwar die besten Werke der Spätzeit bis zum Verfall der Kunst eine Bevorzugung der Marmorskulptur. Die Berichte und Funde beweisen jedoch, dass eine vielleicht ausgebreitetere Bronzeplastik daneben herlief.

Zur Beurteilung der Frage nach einer etwaigen Färbung der Bronze entbehren wir glücklicherweise doch nicht ganz der monumentalen Hilfsmittel. Die Ausgrabungen in Pompei und Herkulaneum haben eine Menge von Erzstatuen zu Tage gefördert. Diese zeigen denn sämtlich eine höchst auffallende Thatsache: alle hatten eingesetzte Augen von einem fremden, helleren Material, entweder Glas, Email oder Elfenbein, auch Silber und dergl. mit dunkelm Stern, teilweise brauner Iris. Hierbei ist eine Aufzählung unnötig, da jener Gebrauch ein ausschliesslicher war. Noch mehr: auch die Lippen waren häufig eingelegt; so bei dem wundervollen ruhenden Merkur des Nationalmuseums in Neapel und bei der Berenikebüste, beides Kunstwerken ersten Ranges, sowie vielen andern. Bei dieser letztern hat man an Augen und Lippen Silbereinlagen noch vorgefunden. Es kommen ferner Gewandsäume vor, eingelegt von rotem Marmor, auch von Silber.

¹⁾ Mit hoher Wahrscheinlichkeit besitzen wir Kopien dieses Werkes in vielen Marmorstatuen.

Sodann eingelegte Augenbrauen und Brustwarzen. Goldener Schmuck etc. ist selbstverständlich.

Kann das alles gewesen sein, was man sich von Farbe bei Erzwerten in Anwendung zu bringen erlaubte? Wenn man jetzt die Tänzerinnen aus Herkulaneum sieht, so machen die weissen Augen in der schwarzgrünen Bronze einen geradezu schreckhaften Eindruck. Recht liebliche Gestalten, Man wird einwerfen: die Bronze strahlte damals in heller gelblicher Naturfarbe, es war also vielleicht nicht so schlimm; jedenfalls sahen die Statuen nicht so aus wie jetzt. Zugesehen. Darüber jedoch kommt man nicht hinweg, dass Silber heller ist als Bronze und dass von dem erstern Metall die der umgebenden Haut gegenüber dunkleren Lippen und Brustwarzen eingelegt waren. Wir hätten also eine Umkehrung der Farbwerte, wie in der schlechtesten Zeit.¹⁾ Dafür scheint mir das Jahr 70 nach Chr. etwas zu früh. Die Statuen, insbesondere der Merkur, sind aber sicher noch etwas früher, wohl zum grossen Teil, wie letzterer jedenfalls, in Griechenland verfertigt worden; Lübke setzt den Merkur in die lysippische Zeit, als Original. Dass hier jene Verirrung unmöglich ist, wird jedem einleuchten, der eine Stunde im Nationalmuseum von Neapel zugebracht hat. Die Erklärung ist einfach: die Silbereinlagen waren die Grundlage einer annähernd naturfarbigen Emaillierung (oder Lasur) und die Augen waren durchweg von natürlicher Färbung und Gestalt. Wie hätten auch Leute, die in der ganzen übrigen Skulptur naturwahre Augen sahen, diesen leeren Blick der Bildwerke ertragen können? Vom farbigen Auge bis zur Annahme einer totalen Polychromie ist aus begreiflichen Gründen, nicht blos der Gewohnheit, der kleinste Schritt. Wie war dieselbe beschaffen? Folgendes scheint mir festgestellt werden zu können.

Plinius erzählt im vierunddreissigsten Buch (der H. N. Kap. 18 §§ 6 und 7) von des Zenodorus, des Hofkünstlers Nero's, kolossaler Erzstatue dieses Fürsten folgendes: „Wir bewunderten in der Werkstätte die ausgezeichnete Ähnlichkeit nicht nur an dem Thonmodell, sondern auch schon von den kleinsten Teilen an, aus welchen das Werk zugerüstet wurde. Dieses Standbild bewies, dass die Kenntnis des Erzgusses untergegangen war, da sowohl Nero in der Lage war, Gold und Silber dazuzugeben, als auch Zenodorus in der Kenntnis zu bilden und zu ziselieren²⁾ keinem der Alten nachgesetzt wurde. — Je grösser

¹⁾ Wenn eine solche Umkehrung überhaupt jemals vorkam, was, wie wir gesehen haben, durch Annahme von Deckfarben ausgeschlossen oder als höchste Ausnahme hingestellt werden kann.

²⁾ Darunter ist, wie die Stelle ausdrücklich begründet, eigentlich die stereo-

die Meisterschaft des Zenodorus war, desto mehr verrät sich der Verfall des Erzgusses.“ Ich erachte es für selbstverständlich, dass ein Koloss unter allen Umständen aus verschieden grossen, zum teil kleinen Stücken zusammengesetzt werden musste.¹⁾ Jedenfalls wäre es unmöglich, wenn man das Nichtkönnen des Zenodorus in der blossen Gusstechnik suchen wollte, dies mit dem Umstand zu identifizieren, dass er das Gold und Silber, welches ihm zu Gebot gestanden hätte, nicht zu verwenden wusste. Das letztere muss vielmehr besonders für sich verstanden werden, insofern es gerade auf eine zweckmässige Verwendung von Silber und Gold beim Guss ankam. Künstlerisch kann das nur für eine Färbung des Erzes inbetracht kommen. Denn wenn plastisch das Korn des Metalls gut ist, so ist die monochrome Farbe desselben ohne jede künstlerische Bedeutung; es könnte sich höchstens um höheren Metallglanz handeln, welcher ja aber aus künstlerischen Rücksichten (des störenden Reflexes wegen) überhaupt wohl nicht absichtlich erhalten wird. Also bezog sich das Nichtkönnen des Zenodorus auf die Erzielung einer Färbung und zwar, wie sich ergeben wird, entweder einer sehr wesentlichen, hauptsächlich zur Anwendung gelangenden Farbe, oder, wie wahrscheinlicher ist, der Polychromie überhaupt. So hat denn auch der Übersetzer des Plinius bei Osiander und Schwab (a. 1856 oder früher) in seiner Einleitung zum 34. Buch im allgemeinen ziemlich richtig so erklärt: „denn schon damals war, wie Plinius klagt, das Geheimnis, dem Erz im Gusse eine beliebige Farbe zu geben, verloren.“ Wie nun weiterhin Färbungen des Erzes bewerkstelligt wurden, darüber erzählt Plinius gerade genug, dass wir uns daraus das Aussehen der Metallstatuen bequem restaurieren können.

Vorausgeschickt werden muss, dass, wie aus der besprochenen Stelle des Plinius folgt, dieser selbst von der inneren Technik des künstlerischen Erzgusses noch weniger gewusst haben muss als Zenodorus. Nach dem Aussehen unterscheidet er²⁾ drei Hauptarten des beliebtesten, sogenannten korinthischen Erzes: Erstens (er stellt wohl die bedeutendste an die Spitze) eine dem Silber „möglichst nahe kommende Art, worin dieses (Silber!) bei der Mischung vorherrscht;“ eine zweite goldgelbe (d. h. wohl unsrer Bronze ähnliche), und eine dritte, zwischen beiden in der Mitte liegende (also der silberfarbigen näherstehende).

tomische Behandlung des Erzes, das Ausstechen und Schnitzen desselben, die „To-reutik“ oder Skulptur, zu verstehen.

¹⁾ Die Worte des Plinius sind hier auch noch anderer Auslegungen fähig.

²⁾ XXXIV, 3.

Es gab noch andere stereotype Mischungen: in frühester Zeit das sogenannte delische Erz, in welchem Myron, und das äginetische, in welchem Polyklet gegossen haben sollte. Es ist jedoch anzunehmen, dass bei diesen beiden letztern Bezeichnungen nur das Gussrezept als solches ein besonderes war, während das Aussehen für die Wahl eines besondern Namens nicht weiter massgebend gewesen ist. Denn nach jener Aufzählung der drei Arten des korinthischen Erzes fährt Plinius ohne Rücksicht auf diese Gattung ganz allgemein fort: Ausser diesen Arten giebt es noch eine mehr nach dem Zufall gemischte, viel geringwertigere (d. h. wohl soviel als „weniger silberhaltige“) Sorte, das leberfarbige sogenannte Lebererz. — Was heisst nun „korinthisches Erz“? Die kritische Stelle beginnt: „Unter jenen alten berühmten Erzen aber wurde das korinthische am meisten gepriesen; seine Mischung fand durch einen Zufall statt, als nämlich Korinthus bei der Einnahme in Brand gesteckt wurde“ (nämlich indem Statuen, Vasen u. s. w. durch den Brand zusammenschmolzen.) — „Korinthus wurde im Jahre 146 (v. Chr.) eingenommen, als die vortrefflichen Bildner, deren sämtliche Bildwerke die Liebhaber „korinthische“ nennen, lange gestorben waren.“ Es ist jedoch ein Unding, dass das „korinthische“ Erz erst erfunden wurde bei der Zerstörung der Statuen und Gefässe, welche man gerade auch mit Rücksicht auf das Material „korinthische“ nannte. Plinius zieht sich eben bei den Erzen auf eine gute Art aus der Affaire: er hat, wie man zu sagen pflegt, läuten hören und weiss nicht mehr wo. Die Sache ist die: Als im Jahr 146 Korinth von Mummius zerstört wurde, war es etwa ein Jahrhundert her, seit griechische Bronzen erstmals in grösserer Anzahl nach Rom gekommen waren, und wohl ungefähr gerade die Zeit, in welcher einiges wenige Verständnis für eine edlere Kunst in Rom zu erwachen begann. Mummius nun und seine Soldaten verfahren mit den korinthischen Kunstschatzen in einer barbarischen Weise, wahrscheinlich noch etwas schlimmer, als die Vandalen später in Rom; es war ein Skandal für die Gebildeten. Was die römischen Soldaten nicht zerstört hatten oder zurückliessen, schleppte Mummius nach Rom und zwar muss er mehrere hundert Statuen dahin gebracht haben. Diese Statuen gingen alle in öffentlichen Besitz über, woraus es im Zusammenhalt mit der übrigen Sachlage als natürlich erscheint, dass infolge der Zerstörung von Korinth die populärste Invasion Roms durch die griechische Kunst stattfand und dass von da der allgemeine Sprachgebrauch der Bezeichnung „korinthisches Erz“ für griechische Bronzestatuen und -Vasen überhaupt her stammt. Also ist auch anzunehmen, dass jener besondere Silbergehalt und damit zusammenhängend eine besondere Weisse und Silberähnlich-

keit ein ganz allgemeines Kennzeichen des griechischen Erzgusses war, nicht blos des korinthischen.

Dieses Erz benutzte man zum Guss der ganzen Statue. War sie ganz nackt, so stand sie ohnehin hier wie überall der Monochromie sehr nahe; war sie bekleidet, so setzte man das Material für die Gewänder vielleicht besonders ein. Letztere wurden beliebig gefärbt, und zwar erzeugte man nach Plinius die Purpurfarbe an den Gewändern der Bronzestatuen¹⁾ indem man einer besondern Bronzemischung, dem cyprischen Erz, noch Blei zusetzte. Wie, wird er selbst nicht gewusst haben; jedenfalls aber ist damit die Purpurfarbe für die Gewänder der Bronzestatuen bewiesen und nicht ausgeschlossen, dass auch diese mit der Statue gleich aus einem Stück gegossen wurden. Die grüne, schwarze, blaue Farbe etc. erzeugte man durch Oxydationsprozesse; dass es möglich ist, sehr viele Nüancen des Rot bis zum feurigsten Zinnober ebenfalls am Metall zu erzeugen, beweist die Technik der Japaner in dieser Richtung.²⁾ Das lebendige Rosa des durchschimmernden Blutes jedoch an den Lippen musste man sorgfältiger durch Email (oder Lasur?) auf Silbereinlagen erzeugen. Gelb kam nur in Gestalt des Goldes vor. Die Augen wurden, wie beschrieben, eingesetzt. Das weissliche Metall am Körper aber war vorher durch besondere Prozeduren zu einer karnatähnlichen, wenn freilich auch noch metallischen Erscheinung gebracht und dann vielleicht teilweise lasiert worden. Das Ganze wurde nach Plinius³⁾ an Stelle der Wachsbohnung der Marmorstatuen mit einem Erdharzfirnis bedeckt und so vor jeder Veränderung durch Feuchtigkeit geschützt.

Dass es Statuen gab, welche aus einer solchen Prozedur hervorgehen konnten, wird durch die Litteratur bestätigt. Und zwar steht hier in erster Reihe ein Schriftsteller, welchen die Gegner der Polychromie bequemer Weise als einen flunkernden Phrasenmacher unterdrückt wissen wollten: Kallistratus.⁴⁾ Es ist denn auch zuzugeben, dass er zu einer solchen Auffassung einigen Anlass geboten hat. Die Qualität des Mannes ist deutlich genug gekennzeichnet, wenn man erwägt, dass es die höchste Ehre war, welche er der Kunst erweisen zu können glaubte, wenn er die Meisterschaft hervorhob, mit welcher der Künstler in Plastik und Malerei die Verwechslung mit der Natur

¹⁾ XXXIV, 20 a. E. An den Marmorstatuen etc. konnte wirklicher Purpur, Zinnober etc. verwendet werden.

²⁾ Auf der Nürnberger Ausstellung von 1885 waren Metallvasen mit rein zinnoberroter Färbung zu sehen.

³⁾ XXXIV, 9.

⁴⁾ Vergl. z. B. Overbeck a. a. O. II., S. 18; Kugler a. a. O. B. I, Anmerkung.

ermöglicht hatte: die gewöhnliche Verirrung eines unausgebildeten Kunstsinnes, welche im Volk die bekannten Anekdoten von dem wiehernden Pferd und den pickenden Vögeln hervorgebracht hatte. Dabei schilderte er andererseits die Kunstwerke in einem schwülstigen poetischen Stil, so dass es allerdings hier und da schwer wird, zwischen Phrase und Tatsache zu unterscheiden, Aber darum ist doch nicht zu verkennen, dass er an Thatsachen der Erscheinung anknüpft. Der Allgemeineindruck ergibt als Hauptinhalt seiner Schrift gerade die übertreibende Aufputzung ganz selbstverständlicher Erscheinungen an Farbe wie Gestalt zum Beweis höchster Meisterschaft des Künstlers. Darin liegt die Rhetorik. Mit der entgegengesetzten Auffassung hat man denn auch nicht zum Ziel gelangen können: bei dem 14. und letzten in den „Ἐκφράσεις“ des Kallistratus beschriebenen Bildwerk ging den Auslegern der Athem aus, weil die Malerei sich absolut nicht wegleugnen liess. Denn der „Athamas“ beginnt gleich mit dem Satz: „Es war ein Bild an den skythischen Gestaden, nicht blos so zum Hinstellen und Ansehen, sondern sogar zu einem Wettkampf mit Werken der Tafelmalerei verfertigt“¹⁾ — und fährt dementsprechend weiter. Man hat alle möglichen Erklärungsversuche gemacht, man hat es als ein Gemälde bezeichnet trotz des klaren Sinnes jener Worte, und endlich hat es Heyne dem Kallistratus, der nur Statuen beschrieb, ganz abgesprochen. Das war jedoch eine ebenso billige wie notwendige Auskunft. Für uns sind von der Schrift des Kallistratus nur die beschriebenen Bronzestatuen von Belang. Von solchen erzählt er:

1) Von einem Amor des Praxiteles: „Wiewohl seine Hautfarbe etwas nach Erz aussah, so erschien er doch in rosiger Blüte.“ — „Dem Beschauer strahlte eine Röte entgegen, welche sich erhob aus den Haarlockenspitzen.“

2) Vom „günstigen Augenblick“ des Lysippos: „Seine Hautfarbe (das Karnat) war blühend. Am meisten war er dem Bacchus ähnlich, denn“ — „seine Wangen waren rot gefärbt (gerötet).“ — „Wiewohl von Erz, errötete er doch, obgleich von harter, spröder Natur, zerfloss er doch in Zartheit“ — (womit die Kunst der Färbung und der Plastik nebeneinandergestellt sind).

3) Von einem Orpheus: „Sein Haupt zierte eine goldgestickte persische Tiara.“ (Das wäre bei gelber Bronze unverständlich; denn Plinius sagt selbst, sie gleiche dem Gold; bei weisser ist es nicht gerade

¹⁾ Die weiteren, korrumpierten Worte dürften die Übersetzung und Ergänzung, „welche nicht von so grosser (malerischer) Schönheit (Feinheit der Ausführung) waren“ — ebensogut zulassen, wie andere Ergänzungen, welche man versucht hat.

wahrscheinlich: die Tiara war vielmehr vermutlich rot mit einer aufgesetzten oder eingelegten Nachahmung von Goldstickerei.) „Seine Sandalen strahlten von dem gelbsten Golde etc.“ (Offenbar war die Gewandung dieser Statue besonders sorgfältig ausgeführt.)

4) Von einem Bacchus des Praxiteles: „Obgleich Erz, war er doch rötlicher Farbe.“ — „Ein Hindinfell bedeckte ihn; aber es war ja kein wirkliches, wie es Bacchus anlegt, sondern Erz hatte man zur Nachahmung des Felles umgewandelt.“ „Der Thyrsos täuschte das Auge, obgleich aus Erz gebildet. Dem Wald selbst entsprechend erschien er hier und da frischgrün sprossend.“

5) Von einer Jünglingsstatue des Praxiteles auf der Burg: „An den Wangen war ihm Röte mitgeteilt, was doch wahrhaftig am Erze wunderbar ist“ etc. Das ist, was wir aus den Lobpreisungen des Kallistratus erfahren. Ferner findet sich im Plutarch¹⁾ eine Stelle, an welcher er erzählt, dass man von dem Künstler Silanion, welcher nicht lange nach Praxiteles blühte, erzähle, er habe die Bleichheit des Antlitzes seiner Jokaste durch Beimischung von Silber zum Erz hervorgebracht. Inwiefern das merkwürdig und den Zeitgenossen auffallend sein konnte, werden wir später sehen. Sehr auffallend war aber unter allen Umständen, was Plinius von einer Statue des Aristonidas erzählt. In Kapitel 40 des XXXIV. Buches sagt er nämlich, nachdem er im Kapitel 39 in die Abhandlung über das Eisen eingetreten ist: „Und doch verfehlte die Menschheit nicht, auch dem (rauen) Eisen eine mildere Ehre (als die Verwendung zu Arbeits- und Mordwerkzeugen) zu erweisen. Als der Künstler Aristonidas die Wut des Athamas ausdrücken wollte, wie sie sich, nachdem er seinen Sohn Learchus in die Tiefe gestürzt hatte, durch die Reue legte, mischte er Erz mit Eisen, damit der durch den Glanz des Erzes leuchtende Rost des letzteren die Schamröte ausdrücke. Dieses Bildwerk ist noch jetzt in Rhodus vorhanden. In derselben Stadt befindet sich auch ein eiserner Herkules, von dem Künstler Alkon. Derselbe wählte das Eisen, um die Geduld des Halbgottes bei seinen 12 Arbeiten auszudrücken (!?). Auch zu Rom sehen wir (ja) in dem Tempel des rächenden Mars geweihte Becher von Eisen.“ — Kapitel 41: „Eisenerze werden fast überall gefunden“ etc. Merkwürdig war also, dass der Künstler gerade Eisen genommen hatte, nicht, dass er die Schamröte überhaupt als eine Farbe wiedergab.

Dass man durch eine Mischung von Erz und Eisen und deren Oxydation keinen Rost erzeugen kann, hat Overbeck durch Anführung

¹⁾ Sympos. V, 1.

eines Gutachtens des Chemikers Prof. Knop erwiesen.¹⁾ Daher mag die Stelle wie folgt zu verstehen sein: der Athamas des Aristonidas, eines sonst unbekannten Künstlers der rhodischen Schule, war ein bekanntes Kuriosum, weil der Künstler versucht und mehr oder weniger erreicht hatte, die Schamröte des Athamas vermittelt eines anderen als des üblichen Hilfsmittels zur Erzeugung der rötlichen Färbung hervorzubringen. Er bildete das Antlitz des Athamas besonders von Eisen und setzte dasselbe in die Erzstatue ein, worauf er durch Einwirkung von irgend welcher Feuchtigkeit das bekannte Eisenoxyd erzielte. Wahrscheinlich gelang der Versuch jedoch deshalb nicht zu völliger Befriedigung, weil der Übergang in die Färbung der Bronze mangelhaft geriet. Alkon, ein anderer rhodischer Künstler, griff später den Versuch mit dem Eisenguss nochmals auf, weil ihm dieses Metall immerhin zur Erzeugung des geträumten männlichen Karnats tauglich erschien, und goss eine ganze Statue daraus. Den Herkules wählte er als Gegenstand, weil die kräftigere Farbe gerade bei diesem wettergebräunten Helden sehr angebracht war. Natürlich musste der letztere Versuch ganz missglücken, da von Übergangstönen bei Eisenrost keine Rede sein kann. Daher fand er keine weitere Nachfolge, und man blieb beim alten Verfahren, welches möglicherweise die Wangenröte etc. durch nichtmetallische Lasuren erzeugt hatte. Plinius erzählt ferner²⁾ folgendes: „durch den Erfolg und dann auch durch die Kühnheit wurde die Kunst über allen menschlichen Glauben hinausgetrieben. Als Beweis des Erfolges will ich ein einziges Beispiel anführen, wobei es sich nicht einmal um den Ausdruck der Ähnlichkeit von Göttern und Menschen handelt. Unsere Zeit sah auf dem Kapitolium, ehe es jüngst — niederbrannte, in der Zelle der Juno eine ihre Wunde leckende Hündin aus Erz, deren ausgezeichnete Merkwürdigkeit und von der Wirklichkeit nicht zu unterscheidende Ähnlichkeit nicht nur daraus abgenommen werden kann“ etc. Wie man das von einem nicht farbigen Bildwerk sagen könnte, ist mir nicht verständlich; denn Plinius nennt nicht einmal den Künstler und bloß die Naturtäuschung erzählt er als Kuriosum. Wann dieses Werk entstanden ist, wissen wir nicht. Ich bin von der Geschichte lebhaft an das Erzbild eines der Natur entsprechend gefärbten Affen in der früher erwähnten japanischen Ausstellung erinnert.

¹⁾ Vergl. Knop bei Overbeck a. a. O. Anm. 54 zum 5. Buch: „Das kohlenstoffhaltige Eisen, und solches war ohne Zweifel alles Eisen, das die Alten darstellten, legiert sich mit Kupfer nicht in solchen Verhältnissen, dass die daraus erhaltene Metallmasse beim Rosten vorwaltend Eisenrost gäbe. Nur sehr gut entkohltes Schmiedeeisen lässt sich mit Kupfer legieren etc.“

²⁾ XXXIV 17, 3.

Nachdem nunmehr, wie ich glaube, die Polychromie auch der Erzstatuen, als deren Grundlage ein besonders helles, mattgelblich silberähnliches Erz zu betrachten sein wird, für die Zeit nach Praxiteles nachgewiesen ist, ohne dass wir dazu der Beiziehung der Analogie der übrigen Marmor- und Goldelfenbeinplastik bedurft hätten, fragt es sich nunmehr, wie die älteren Bronzestatuen ausgesehen haben.

Es ist an sich nicht wahrscheinlich, dass man zur Polychromie von der Monochromie aus übergegangen ist. Wenn man sich einmal daran gewöhnt hatte, neben der farbigen Marmor- und Holzskulptur die farblose Metallskulptur zu sehen, so wäre für eine später so allgemein herrschende Neuerung bei dem allmählichen Niedergang der Kunst kaum genügender Anlass gewesen. Bei der Voraussetzung eines späteren, dem Verfall parallelen Aufkommens der Polychromie der gesamten Plastik liesse sich dies eher annehmen. Aber gerade je älter die Skulpturwerke waren, desto kräftiger, wenn zwar einfacher und roher, waren sie bemalt. Überdies haben wir gesehen, dass nach den historischen Daten die Herrschaft der Bronzeplastik gerade da einsetzt, wo der Gebrauch des Holzes in der höheren Kunst beinahe plötzlich aufhörte. Diese aber war, wenn überhaupt, jedenfalls mit Deckfarben bemalt, hinter welchen das Material verschwinden musste. Und sie war bemalt. So wird es wahrscheinlich, dass auch die früheren Erzbilder einer Bemalung unterzogen wurden. Es ist ja für die ästhetische Betrachtung ziemlich gleichgiltig, wie wir die noch bestehende Lücke von Ageladas bis Praxiteles ausfüllen. Für meine Person kann ich mir jedoch nichts anderes denken, als eine Bemalung der Bronzen mit Deckfarben an Stelle der ebenfalls der Deckfarbe bedürftig gewesenen Holzskulptur. Dabei darf ich wohl nochmals auf den Charakter der Bronze als Universalmetall und ihre allgemeine Verwendbarkeit, an welche bei den Alten jedermann gewöhnt war, zurückverweisen. Blei oder Zink wäre in solchen Mengen rein in Griechenland vielleicht schwieriger zu beschaffen gewesen, und wenn, so hätte kein Mensch überhaupt daran gedacht. Dass man auch später niemals darauf verfiel, ist, nachdem man das plastisch¹⁾ tauglichere Material schon hatte, sehr natürlich.

Für die Bemalung mit Deckfarben sprechen ausser dem Umstand, dass eine solche nichts auffallendes hätte, folgende Thatsachen: Weil bei ältesten Bronzestatuen²⁾ bereits angenommen werden muss, dass sie eingesetzte Augen hatten gleich den spätesten, so ist eine Färbung

¹⁾ Und zur polychromen Verwendung!

²⁾ So bei derj. v. Piombino im Louvre. Vergl. über sie Overbeck a. a. O. I, S. 178. ff.

derselben überhaupt wahrscheinlich. Ferner halte ich ein nichtnatürliches Aussehen des schon beschriebenen beweglichen Hirsches bei der Bronzestatue des Apollo von Kanachos für ziemlich unwahrscheinlich. In unsrer Zeit wäre ein solches technisches Kunstwerk blosser Spielerei; bei den Alten aber muss man allen Umständen nach annehmen, dass die Absicht auf eine reale Nachahmung des Lebens den Künstler geleitet hat. Eine solche ist ohne Färbung nicht denkbar. Man stelle sich ferner den Nero so lasterhaft vor, wie man wolle: wenn er die „schönschenkliche“ Amazone des Strongylion stets mit sich führte,¹⁾ so glaube ich eine natürliche Erscheinung auch in der Färbung als Anlass zur sinnlichen Erregung annehmen zu müssen, umsomehr, als ja täuschendere Marmorbildwerke genug vorhanden waren. Brutus „liebte“ einen Bronzeknaben desselben Künstlers so, dass man die Statue als „die des Brutus“ durch einen Beinamen bezeichnete. Bei der kalten harten Erscheinung der rohen Bronze wird die Geschichte etwas unwahrscheinlich. Strongylion lebte zur Zeit des Aristophanes, also vor Praxiteles. Nimmt man nun an, dass das delische und äginetische Erz, welches Myron und Polyklet verwendet haben sollen, der Erzählung des Plinius²⁾ entsprechend noch geringer war, als das sog. Lebererz, und bezieht diesen geringeren Wert nicht auf den Silbergehalt, sondern auf die (damit zusammenhängende) Farbe, so ist sicher, dass ein solches Metall als Grundlage einer Lasur nicht benutzt werden konnte. Man musste es also mit Deckfarben überstreichen, gerade wie es bei den Holzstatuen geschehen war. Und nun wird der Umstand wichtig, dass Praxiteles in Goldelfenbein gar nicht, in Erz seltener,³⁾ meistens vielmehr in Marmor bildete; dass er ferner auf eine kunstgerechte Bemalung den höchsten Wert legte; dass er es endlich war, der am vollkommensten den Anthropomorphismus der griechischen Götterwelt zur Erscheinung brachte, indem er nichts anderes bildete, als eine reiche Schar typischer menschlicher Individuen, wie sie die recht verstandenen Mythen ihm an die Hand gaben. Hierfür genügte ihm die etwas rohe Technik der bisherigen Behandlungsweise des Erzes nicht. Die Wirkung des polychromen Marmors

¹⁾ Plinius XXXIV 19, 32.

²⁾ XXXIV 3 a. E. Freilich sind alle technischen, über die äussere Erscheinung hinausgehenden Berichte des Plinius, das eigentlich Naturgeschichtliche, eine zweifelhafte Sache und wären passenderweise durch chemische Untersuchung der besseren Bronzen zu prüfen.

³⁾ Auf 26 bekannte Marmorstatuen kommen 12 Erzstatuen. Das Erz wurde überhaupt von den weniger weich, strenger empfindenden dorischen Künstlern vorgezogen, im Gegensatz zu den Attikern, welche Marmor lieber wählten. Vergl. Overbeck a. a. O. I. S. 210.

war eine weit künstlerischere, als diejenige des polychromen Erzes; denn der wirklichen Haut stand auf Seite des Erzes entweder eine tote, untransparente Deckfarbe, oder eine unnatürliche Hautfarbe gegenüber. Dass er bei augenscheinlicher Bevorzugung des Marmors das Erz überhaupt wählte, war in der grossen Allgemeinüblichkeit und Beliebtheit dieses Stoffes hinlänglich begründet und hing wohl auch mit dem beabsichtigten Aufstellungsort zusammen. Möglich ist endlich, dass die Erfindung einer weisslicheren Bronzeart, wenn auch ohne Silbermischung, schon vor seiner Zeit stattfand; wenigstens möchte man nach des Kallistratus Ausdrucksweise annehmen, dass er sich auch beim Erz wie beim Marmor zur Erzeugung des Karnats nur noch der Lasurfarben, nicht mehr der Deckfarben, zu bedienen brauchte. Wenn wir uns dagegen an die Jokaste des Silanion erinnern, so kommt es mir vor, als müsse man die Stelle bei Plutarch wie folgt verstehen: Silanion war der erste, welcher durch einen starken Silberzusatz bei seinem Erz es ermöglichte, ein wirklich auffallend bleiches Gesicht blos durch metalltechnische Behandlung, ohne Farbendecke, herzustellen. Dass er die Silberbeimischung bei der für die Alten anzunehmenden Methode des Gusses in die verlorene Wachsform nicht auf das Gesicht beschränken konnte, ist einleuchtend. Andernfalls müsste man das Verfahren wie bei dem Athamas des Aristonidas erklären, wie an sich nicht anzunehmen ist und dort noch besonders motiviert wurde. Wie man demnach die „zartgeröteten“ Wangen der „lemnischen“ Athene des Phidias auf der Burg von Athen zu verstehen hat, ist als nicht aufgeklärt zu betrachten: es kann dies eine Rosalasure auf dem nackten Erz, es kann auch eine Deckfarbe gewesen sein. Eine „besonders feine Flächenbehandlung der Wangen“¹⁾ kann damit doch wohl jedenfalls nicht gemeint sein. Versteht man den geringeren Wert des delischen und äginetischen Erzes wesentlich nur aus dem Fehlen der Silbermischung als Goldwert, so kann man die nichtdeckende Bemalung etwa schon in die Zeit der Erfindung jener Erze hinaufdatieren. Eine sehr weissliche Erscheinung allen für Statuen verwendeten Erzes wird aus der Beschreibung des Plinius (XXXIV 20) mehr als wahrscheinlich. Dem gemeinen Erz wurde für Statuen noch zugesetzt: 1) Ein Drittel Erz von eingeschmolzenen alten Statuen und Vasen, welche also schon sehr silberhaltig waren, und 8% „Silberblei,“ oder 2) 10% gewöhnliches Blei und 5% „Silberblei.“ Letztere Mischung sah dem „korinthischen Erz“ am ähnlichsten und wurde wegen dieser Fähigkeit der Imitation „die griechische Mischung“ genannt, könnte also möglicherweise dem

¹⁾ Overbeck a. a. O. I, S. 256.

vor Silanion in Griechenland dargestellten Erz ähnlich gewesen sein. Für Vasen nahm man die Mischung geringer: 3—4% Silberblei.

Sicherlich kann man aus den die Verwechselung mit der Natur hervorhebenden Epigrammen auf Myrons Kuh nicht auf eine natürliche Färbung dieser Bronzestatue schliessen; das kann bloss Poesie sein. Anders aber scheint mir die Sache zu stehen bei einer Erzählung des Pausanias von einem älteren Erzbild einer Stute,¹⁾ aufgestellt in der Altis zu Olympia, welches nach der Aussage der Bewohner die in die Nähe kommenden Hengste in Brunst versetzte. Er beschreibt diesen tierischen Vorgang so breit und naturwahr, dass die Vorstellung einer Bronzestatue in monochromem Zustand zu Erklärung ganz einfach nicht ausreicht. Der Rückschluss auf die Kuh des Myron ist damit gegeben und anzunehmen, dass auch diese in voller Naturwirklichkeit vor den Beschauern stand.

Nach alledem bedarf es keiner Betonung mehr, dass der Umstand, dass im Mittelalter eine nicht bemalte Bronzeplastik neben der polychromen Holz- und Steinskulptur auftrat, keinen Analogieschluss auf die Antike zulässt. Übrigens fand ja auch dort Email, Gold und Silber eine ausgebreitete Verwendung. Auf alle Fälle galt der Bronze-guss dem Mittelalter als etwas so Besonderes, dass die Nichtbemalung keineswegs auffällig ist, vielmehr in der Übergangszeit als die eigentliche Vorbereitung erscheint für das konventionelle Abstrahieren von der Farbe zur Zeit der späteren Renaissance.

Treu sagt,²⁾ in den pompejanischen Gemälden würden Bronzestatuen in gelber Metallfarbe dargestellt. Nach unsrer Darlegung wird dies ganz unglaublich. Ich selbst habe, abgesehen von einem gelb in gelb gemalten Wandbild in Pompeji, bei eingehender Musterung der Gemälde im Nationalmuseum in Neapel nur ein einziges kleines und stark angegriffenes Bild gefunden, welches als Abbildung einer monochromen Bronzestatue gelten könnte. Es stellt eine Opfernde dar, welche sich der im Hintergrund befindlichen Statue mit der Fackel nähert. Allein die Farbe der Statue könnte ebenso gut die besser erhaltene Untermalung einer den anderen Bildern entsprechenden naturwahren Färbung sein und liesse sich mit wenigen rötlichen Tönen dahin restaurieren. Andernfalls müsste sie gleich den anderen gelben Bildern als vergoldete Statue aufgefasst werden und allerdings wird man den Satz: „Goldene oder vergoldete Statuen sind in gelber Farbe dargestellt“ als richtig anerkennen.³⁾

¹⁾ Pausanias V, 27.

²⁾ A. a. O., S. 23.

³⁾ Auf der andern Seite wird zugestanden werden müssen, dass unter den

Eine allgemeine Erörterung der Rolle, welche das Gold in der antiken Polychromie spielt, wurde bis hierher verschoben, weil es selbst Metall und in Verbindung mit der Bronze besonders wichtig ist. Hier kommt vor allem in Betracht die Stelle bei Lukian (Jupiter Tragödis 7 und 8), wo Zeus die Götter in Gestalt ihrer Bildsäulen um sich versammelt und den Hermes anweist, sie nach dem Materialwert zu plazieren. Hermes ruft: „Kommt denn ihr Goldenen und nehmt die ersten Plätze ein! — Wie es scheint, Zeus, werden nur welche aus dem Barbarenlande den Vorsitz führen. Du siehst ja selbst, die Griechen sind zwar reizend gebildet allein sie sind alle nur von Stein oder Erz, und die kostbarsten von Elfenbein, mit einem bischen Gold hier und da oben drauf, nur um die Farbe und den Glanz davon zu haben Aber Bendis und Anubis dort, und neben ihm Attis, Mithras und Lunus, die sind alle von massivem Gold und unstreitig hoch im Wert.“ Lukian schrieb nach dem ersten Jahrhundert n. Chr.: er überblickte also die ganze antike Kunst. Aus seinem Urteil geht hervor, dass es ein Brauch der Barbaren war, Statuen ganz aus Gold herzustellen, nicht der Griechen; dass ferner auch die Verwendung von Gold zur Verzierung sich bei den letzteren in verhältnismässig bescheidenen Grenzen hielt.

Die Richtigkeit dieser Angabe wird durch eine Reihe von That-sachen bestätigt. Die reichliche Verwendung von Gold war ein uralter Brauch der Asiaten. Auch in Mykenä haben sich goldene Totenmasken gefunden. Nicht minder haben die Etrusker das glänzende Material geliebt. Vitruv (III, 3, 5) erzählt: „die Giebel der weitsäuligen Tempel wurden nach tuskischer Sitte mit Bildsäulen aus Thon oder vergoldeter Bronze geschmückt, wie am Cirkus Maximus bei dem Tempel der Ceres und dem von Pompeius geweihten Tempel des Herkules und ebenso am Kapitolinischen der Fall ist.“ Die Römer scheinen also die Sitte des Vergoldens nie aufgegeben zu haben und so findet sich denn bei ihnen eine sehr ausgedehnte Verwendung von Gold an einer Reihe von Bildwerken aus späterer Zeit.

Der ausgedehnte Gebrauch des Goldes erklärt sich leicht aus der Freude an dem prunkvollen Material und aus dem Umstand, dass man durch die Wahl desselben dem heiligen Gegenstand eine Ehre zu erweisen glaubte. Email und Färbung mag dabei eine untergeordnetere Rolle gespielt haben. Nero übertrug, so scheint es, die Reverenz auf die im Kunstwerk erscheinende Meisterschaft des Künstlers. So glaubte

farbig abgebildeten Statuen in dem bronzenreichen Pompeji Bronze- und Marmorstatuen promiscue zu verstehen wären.

er einem Kunstwerk des Lysippus, welches den Alexander als Kind darstellte, eine Ehre zu erweisen, wenn er es vergolden liess.¹⁾ Jedoch auch die Römer fanden bei dieser Gelegenheit solche Zierde für barbarisch und kratzten nach dem Tod des Tyrannen das Gold wieder ab.

Alles in allem haben wir also auch für die Metall- und insbesondere Bronzeplastik der Antike eine auf natürliche Erscheinung abzielende Färbung anzunehmen. Während diese Abhandlung geschrieben wurde, ist in Rom ein neues bedeutenderes Kunstwerk aus Bronze aufgefunden worden, wahrscheinlich einen Dionysos darstellend. Die vom Verfasser mit begreiflicher Spannung erwarteten näheren Nachrichten²⁾ ergaben einen weiteren, erheblichen Beleg für die Richtigkeit der geschehenen Ausführungen: — „Das Diadem ist in Zacken in Silber und Kupfer eingelegt, die Augen sind aus hartem Stein, wohl Feuerstein,³⁾ eingesetzt, die Lippen aus Kupfer.“ —

d. Das negative Moment in der griechischen Plastik und deren Verhältnis zur Plastik der Renaissance.

Wenn wir das gesamte Bild der griechischen Kunst berücksichtigen, so erscheint es als nicht wohl annehmbar, dass die Griechen bei der Skulptur die negative Wahrheit völlig unberücksichtigt gelassen und versäumt hätten, ihre Kunstwerke jemals mit einem Ausdrucksmittel der Nichtwirklichkeit zu versehen. Es ist vielmehr zweifellos, dass das Letzere stets der Fall war. Irrig wäre es nun wohl, wenn wir das etwaige Vorhandensein negativer Momente auf ein ursprünglich bewusstes, absichtliches Thun zurückführen wollten. Vielmehr sind die Griechen zu einer allmählichen Reinigung des rohen Naturalismus in der Erscheinung des Kunstwerkes unbewusst gelangt, indem mit der Vervollkommnung der Wahrheit des Abbildes sicherlich eine zu höherem Bewusstsein gesteigerte Scheu vor der Grenze der Kunst parallel lief. Die alten Holzpuppen waren weit genug entfernt von der Naturtäuschung. Die Kunstwerke der Blütezeit dagegen waren ihr in hohem Grade ausgesetzt. Wenn wir die negativen Momente auffinden, welche der griechischen Plastik auf ihrem Höhepunkt genügt

¹⁾ Plin. XXXIV, 19, 14. Es kann auch sein, dass es die von Plinius gerade vorher erwähnte hervorragend berühmte Quadriga mit dem Sonnengott der Rhodier war, welche er vergolden liess. Vergl. Overbeck a. a. O. Bd. II, S. 106.

²⁾ In Lützow's „Kunstchronik“ 1885—86 No. 7.

³⁾ Vergl. die Anm. ¹⁾ auf Seite 68 über das von Chipiez beschriebene Auge einer ägyptischen Statue.

haben müssen und welche ihr als erfordert erschienen sind, so werden wir ohne Zweifel auch das absolut und für unsre moderne Kunst notwendige Mass des Ausdrucks der Nichtwirklichkeit bestimmt haben.

Die älteren Kunstwerke bedurften bei der Roheit der Färbung keines besondern negativen Moments. Waren sie ausnahmsweise einfarbig oder wenigfarbig (monochrom oder oligochrom), so befanden sie sich schon im Besitz eines solchen. Denn die Monochromie ist selbst das stärkste negative Moment, welches es giebt, weil kein Naturgegenstand einfarbig ist, am wenigsten der Mensch. Vorherrschend waren von Anfang Naturnachbildungen, welche sich bei dem Ungenügen der Färbemittel mit der einfachen Angabe weniger Lokaltöne begnügen mussten. Später gelangte man jedoch zur Anwendung des lasierenden Verfahrens auf hellem Grund. Beim Zunehmen der Hilfsmittel wurde ein hoher Grad von Ähnlichkeit mit der natürlichen Erscheinung erzielt. Noch der Goldelfenbeinkoloss zeigte in umfangreichem Masse ein eigentümliches Material auf. Die letzte Schranke fiel erst mit dem Sieg des Marmors: er verkörperte auf das Natürlichste die wesentlichen Qualitäten der menschlichen Haut. Welches war nunmehr noch das negative Moment?

Den Kunstwerken der Skulptur ganz allgemein eigen ist eine besondere Aufstellung: Man stellt sie auf Postamente; manchmal wohl auch in Nischen. Sind sie mit Architekturen verbunden, so stehen sie im dreieckigen Giebelfeld, in der Metope oder im Fries zwischen Architrav und Geison (oder Kopfband). Reliefbilder fasst man in Rahmen, oder sie laufen bandförmig an einem Gegenstand hin, so dass ein etwa vorhandener Rahmen wie beim Fries nur die vertikale Dimension (an 2 Seiten, nicht auch die horizontale an den 2 übrigen Seiten) einschliesst.

Diese ausserhalb des Kunstwerkes wirkenden Momente können für die praxitelische Marmorskulptur in der Hauptsache allein noch positiver Ausdruck der Nichtwirklichkeit gewesen sein. Und sie sind auch in der That vollauf genügend zu diesem Zwecke. Denn keinem Menschen fällt es ein, auf ein schulterhohes, seiner bekannten Form nach eben nur zur Aufnahme einer Statue bestimmtes Postament zu klettern und dort plastische Haltung anzunehmen. Ist das Postament niedriger, so genügt die an jener Erfahrung abgenommene Konvention. Die Nische mag dem Zwecke weniger vollständig entsprechen, doch wird sie ja wohl stets mit dem Postament in Verbindung treten. Fries und Metopen am Gebäude gewähren dem Bildwerk einen Rahmen und die ganze Art der Aufstellung lässt die falsche Betrachtungsweise dort gar nicht zu.

Für die freistehenden Skulpturwerke erfüllt das Postament ganz allgemein dieselbe Aufgabe, wie der Rahmen bei der Malerei. Nebenbei wirkte freilich auch in der praxitelischen Marmor-skulptur noch eine gewisse negative Qualität des Materials: wie sehr man auch mit der Wahl desselben an die natürliche Erscheinung herangetreten war, so erreichte man dieselbe wahrscheinlich doch nicht völlig, und man kann sie wohl gar nicht erreichen. Oder, um es besser auszudrücken, man geriet über sie hinaus. Denn das aus der Marmorbemalung hervorgegangene Karnat stellte sich dar gewissermassen als eine Verklärung der menschlichen Haut und entkleidete sie in gewissem Sinn der Materialität. Die Transparenz des Marmors, welche man bei starkem Licht als eine ganz leise Transparenz des Körpers der Marmorstatue selbst erkennen kann, idealisierte, wie wir zu sagen pflegen, das Karnat und diese Idealisierung hatte ästhetisch den Effekt einer ganz leichten Stilisierung in der Farbe. Wie entsprechend dieser Umstand gerade der praxitelischen Kunst gewesen sein muss, bedarf keiner Ausführung. Die Bronzeplastik dagegen war thatsächlich stilisiert und zwar in jenem engeren Sinn der gesetzmässigen Einheitlichkeit der Erscheinung des gesamten Kunstwerkes: die Farbe konnte, wie Kallistratus sich ausdrückt, die Natur des Erzes nirgends verleugnen, und dies umsoweniger, als man sich nicht, wie bei den Marmorstatuen an Gewändern, Schmuck etc. der Deckfarbe oder eines fremden Materials bediente, sondern, dem Zeugnis des Plinius zufolge, auch hier die Färbung durch chemische Procedures am Metall selbst erzeugte.¹⁾

¹⁾ Ob die Bildungen der weiblichen Brust, der männlichen Lenden, des Profils, welche der griechischen Antike eigentümlich sind, als Stilisierung oder Idealisierung aufgefasst werden müssen, lässt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, da uns weder die in der Palästra gebildeten Modelle zu Gebote stehen, noch ein restloses Eindringen in den subjektiven griechischen Nationalcharakter möglich ist. Es wäre denkbar, dass der Grieche aus der konventionellen Vorstellung der Liebesgöttin heraus eine Vereinigung jungfräulicher Reize und der Reize des reifen Weibes vorgenommen hätte, welche zwar in der Abstraktion, nicht aber in der Wirklichkeit vorkommen kann. Eine solche Konvention haben wir unsrerseits nicht; wir kennen nur das schöne Weib, nicht die Liebesgöttin, sind also durchaus an die Natur gebunden. Ich glaube jedoch im Hinblick auf die gesamte Entwicklung der griechischen Kunst eine unnatürliche Bildung im Sinne abstrakter Idealisierung in den Formen nicht zugeben zu dürfen. Wäre also z. B. die Brust der Venus Milo als mit ihrem sonstigen Habitus in Widerspruch stehend zu betrachten, so könnte dies immer noch nach der Analogie anderer Bildungen, welche nur durch Abstraktion und an sich nicht möglich sind, als ein Kennzeichen der späten Entstehung erklärt werden. So z. B. zeigt der Herkules Farnese in ruhendem Zustand eine total in Thätigkeit befindliche Muskulatur: eine Verbindung der Begriffe des müden Helden

Der hohe Grad von Naturwirklichkeit dürfte bei den Griechen eine allgemeine Bevorzugung idealer, d. h. erfundener Gegenstände begünstigt haben. Das Porträt war ein verhältnismässig wenig gepflegter Gegenstand der älteren Plastik. Wenigstens hören wir nichts davon, dass unter den Athletenstatuen besonders hohe Kunstleistungen gewesen waren. Auch mag aus diesem Grunde Praxiteles für Genrebilder und Porträts lieber die stärker stilisierte Polychromie des Erzes als die des Marmors angewendet haben.¹⁾ Zur Zeit des Lysippos, welcher selbst sehr bedeutende Bildnisse schuf, war die Gewöhnung an die reale Erscheinung bereits so gestiegen, dass dessen Bruder Lysistratos Bildnisse vermittelt der Entnahme von Abgüssen über die Natur herzustellen pflegte, welche Erfindung wohl auf eine geschäftsmässige Ausbeutung dieses Kunstzweiges hinweist. Hatten doch schon des Praxiteles Schüler und Söhne Kephisodot und Timarch den Komödiendichter Menarchos behufs öffentlicher Aufstellung des als Kunstleistung hohen Ranges anerkannten Bildnisses in Marmor porträtiert.²⁾

Auf die Bedeutung des Dauerzustandes in der Blütezeit der griechischen Plastik wurde bereits hingewiesen. Die architektonische Plastik kam viel früher zu dramatischer Bewegtheit, als die selbständige, denn die erstere hatte als Fries-, Giebel- oder Metopenfüllung einen Rahmen, das unter allen Umständen genügende negative Moment. Die Kühnheit steigt seit Praxiteles auch in den freistehenden Skulpturwerken immer mehr. Allein wenn wir uns nun im Geiste den farneischen Stier und den Laokoon farbig restaurieren, dann freilich werden wir zugestehen, dass mit der dramatischen Bewegtheit gegenüber der Grenze der Kunst objektiv vielleicht zu weit gegangen worden war.³⁾ Hierin endlich zeigt sich für uns in dem Laokoon ein Symptom des Niederganges der Kunst, entweder, weil sie jene äusserste Grenze be-

und der übernatürlichen Muskelkraft. Das Profil der Nase mag immerhin als ideal aufgefasst werden, da es eine durchaus natürliche Bildung verbleibt; das überraschende architektonische Gleichmass der Körperbildung aber lässt sich durchaus auf die Lebensgewohnheiten des griechischen Volks zurückführen. Demnach glaube ich auch die Annahme einer Stilisierung in der Form, jedenfalls im Sinn eines negativen Moments, ablehnen zu müssen. An den uns erhaltenen späten Werken lässt sich wohl häufig etwas Konventionelles spüren, welches unserm eigenen Charakter fremd ist. Der Hermes des Praxiteles ist jedoch frei von jedem derartigen Beigeschmack.

1) Vergl. Lübke, *Gesch. der Plastik* 1871, S. 186.

2) Overbeck a. a. O. II, S. 81.

3) Subjektiv half die konventionelle Gewöhnung den Alten über diesen Umstand (gegebenenfalls) wohl völlig hinweg.

rührte, oder weil sie sie bereits überschritten hatte. Für die Skulptur der Renaissance, speziell auf ihrer Höhe in Michel Angelo, bestand eine solche Grenze nicht. Denn die Monochromie ist das stärkste negative Moment. Dieser Künstler war also in der Lage, schrankenlos darzustellen, was seine leidenschaftliche Grösse forderte. Das gigantische Geschlecht, welches die Särge der Medizier bewacht, böte in farbigem Zustand, wohl auch abgesehen von der Komposition in die Architektur einer Grabkapelle, keinen völlig befriedigenden Anblick. Denn es könnten sich auch lebende Wesen auf den Sarkophag-Voluten niederlassen, während die gewählten Stellungen an und für sich an diesem Platze unnatürlich sind und die Fähigkeit des Schwebens voraussetzen. Es läge also ein doppelter Verstoss vor, gegen die negative und gegen die positive Wahrheit.

Die Thatsache, dass die Künstler der spätern Renaissance inmitten einer polychromen mittelalterlichen Kunst von der Färbung ihrer Skulpturen absahen, lässt sich auf die verschiedensten Ursachen zurückführen. Man kann sagen, dass durch die herrschende Stellung der mächtig erblühten Malerei jener irrtümliche Gegensatz erzeugt wurde; man kann richtiger an die Parallele mit der irrtümlicherweise ebenfalls monochrom restaurierten antiken Architektur erinnern, gegenüber welcher Kunst die Plastik als von jeher in einem gewissen äussern Abhängigkeitsverhältnis befindlich erschien; man kann endlich speziell für Michel Angelo die Unruhe und Gewaltigkeit seiner Natur anführen, welche ihn ja meist nicht einmal zur Vollendung der blossen körperlichen Form seiner Werke gelangen liess, geschweige denn zum Gedanken an eine Färbung. Soviel ist sicher, dass der Boden, welchen die Bildhauerkunst betreten hatte, ihr mit der Wiedereinführung der Farbe unter den Füßen hätte schwinden müssen, während andernfalls die jenem Zeitalter adäquate Leidenschaftlichkeit auf kein ästhetisches Hindernis irgendwelcher Darstellung stiess. So ist, wie sich Semper ausdrückt, aus dem Irrtum, die Antike farblos zu sehen, eine in hohem Grade selbstberechtigte Kunst hervorgegangen; wir könnten auch sagen: eine eben durch die Weglassung der Farbe allein berechtigte Kunst.¹⁾ Dass die Werke dieser Kunst aber mehr oder weniger weit entfernt sind von der Erzielung des reinsten und höchsten Kunstgenusses, wer wollte es leugnen? Durch die Leistung höchster Meisterschaft erhoben zu einer Epoche ersten Ranges, verfiel sie sehr rasch

¹⁾ Das sogenannte Masshalten kann in der monochromen Skulptur keineswegs verlangt werden. Im Grunde war es nichts anderes, als die Bevorzugung des Dauerzustandes, welche in der lebendigeren farbigen Erscheinung begründet war.

wieder, während die Antike trotz der Realität der farbigen Erscheinung eine Blüte von 250jähriger, ja längerer Dauer aufweist. Man wird nicht irre gehen, wenn man die Ursache jenes Verfalls, der sich als ein immer inhaltsloser werdender Manierismus äussert, in der grossen Entfernung von der Natur sucht, in welche die Plastik der Renaissance seit dem Auftreten des Michel Angelo durch die Abstraction von der Farbe gerückt war.¹⁾ Bezüglich der Antike aber drängt sich uns die Überzeugung auf, dass ein vollständiges Verständnis derselben ohne den steten Ausblick auf ihre farbige Erscheinung garnicht möglich ist.

C. RESULTATE FÜR DIE MODERNE PRAXIS.

Ziehen wir nun aus unsrer geschichtlichen Untersuchung das Resultat, so dürfte dasselbe dahin lauten, dass für uns sicherlich gut genug ist, was den Griechen in ihrer Blütezeit genügte.

Man hat sich, um hiergegen anzukämpfen, auf die herrschende Gewohnheit berufen. Das Konventionelle bedarf keiner Begründung, es ist reines Dogma. Von jener Seite wäre also logischer gewesen zu sagen: „Wir wollen eben keine bemalten Statuen.“ Dann wäre eine Widerlegung ausgeschlossen. Allein man hat doch gefühlt, dass es passender sei, für die ästhetische Verwerflichkeit der Wiedereinführung der Farbe in die moderne deutsche Plastik auch einige Gründe beizubringen. Vor allem wurde behauptet, dass sich die Farbe mit unserm nordischen Himmel überhaupt nicht vertrage; die Farblosigkeit unsrer Häuser sei in der Ordnung und demnach sei sie auch für die Skulptur zutreffend, welche ja stets mit der Architektur Hand in Hand gehen müsse.

Was diese Behauptung angeht, so glaube ich zunächst, dass auch die Freunde der farbigen Skulptur sich zu sehr von Rücksichten der Dekoration leiten liessen. Auf Seite der Theoretiker war dies insofern natürlich, als ohne Zweifel durch das Bedürfnis der frischerblühten Dekorationskunst die Frage neuerlich in Fluss gebracht worden ist,

¹⁾ Es wäre ein Irrtum, wenn man die Renaissanceskulptur als von der antiken durch die Nichtfarbigkeit ganz allgemein unterschieden betrachten wollte. Eine Masse von Kunstwerken beweisen jetzt schon, dass man sich hier häufig Vorstellungen hingiebt, welche bei näherem Eingehen auf den Gegenstand sich als falsch erweisen werden. Für unsre Zwecke erschien die Betrachtung der Antike, so wie sie geschehen ist, als ausreichend.

während von Anfang an die nachgewiesene Polychromie der antiken Architektur ein wichtiges Beweismittel für die dort angewandte Skulptur abgegeben hatte. Dass in der That die Entwicklung der Skulptur mit derjenigen der Architektur Hand in Hand geht, lehrt die Geschichte. Der Umstand erklärt sich einfach genug aus der Angemessenheit der Skulptur für die Ausschmückung der architektonischen Kunstwerke, vermöge der Identität des Hauptmaterials. Dass aber die Skulptur an die ästhetischen Gesichtspunkte der Architektur gebunden sei, kann man daraus doch nicht begründen. Die erstere ist vielmehr eine Kunst für sich und trägt ihre Gesetze in sich selber, welche durch die Zufälligkeit des Materials nicht alteriert werden können.

Die Künstler, welche sich zuerst mit der Frage praktisch beschäftigten, schlugen vielfach Umwege ein, statt der Sache direkt zu Leibe zu gehen. Cauer vergoldete seinen Marmor und verbarg ihn dadurch, so dass das edle Material als überflüssig erschien, da das Gleiche mit Gyps oder Holz hätte geschehen können. Hierauf lasierte er den Goldgrund mit verschiedenen Farben und putzte ihn sodann an den erhabenen Stellen wieder blank. Ein derartiges Verfahren ist materialwidrig, kann höchstens einen dekorativen Sinn haben und entfernt sich von der Aufgabe in der Meinung, sich ihrer Lösung zu nähern.¹⁾

Es ist nun zwar keineswegs richtig, das Weiss in dem Masse aus der Dekoration zu verbannen, wie es in letzter Zeit beliebt wurde. Semper hat den Farbenwert des Weiss durchaus anerkannt. Der türkische Teppich kennt eine ausgiebige Verwendung dieser Farbe. Endlich ist unstreitig, dass man mit einer weissen Büste, einem vorwiegend weissen Teller, einem Kupferstich oder dergleichen in einem Zimmer sehr gute Wirkungen erzielen kann. Und wenn, wie in gewissen Repräsentationsräumen, das Kühle, Ablehnende zum wesent-

¹⁾ Auf der in Berlin neulich veranstalteten Ausstellung von Versuchsarbeiten scheint der naturalistischen Erscheinung von verschiedenen Seiten näher getreten worden zu sein. Leider bin ich nur durch die Berichte, insbesondere die vortrefflichen Aufsätze von G. Schäfer im Zentralblatt der Bauverwaltung, informiert. Aus diesen scheint mir jedoch hervorzugehen, dass die Versuche im allgemeinen nicht glücklich gewesen sind. Dies hängt mit dem Umstand zusammen, dass man, anstatt das nachweisbare Verfahren der Alten genau zu beobachten, beliebig experimentierte. Ausstellungen sind wohl überhaupt nicht der geeignete Weg zur Lösung der Frage, welche sie freilich populär machen; die stattgehabte mag insbesondere etwas verfrüht gewesen sein. Die geschehenen Anregungen werden aber doch ihre Früchte tragen und zwar die entgegengesetzten, wie sie diejenigen erhoffen, welche ein bekannter Kunstschriftsteller neulich die „geschwornen Verteidiger alles Toten oder Absterbenden“ genannt hat. Wenn etwas die Zukunft der polychromen Skulptur garantiert, so ist es die nervöse Aufregung der Gegner.

lichen Charakter des Gemaches gehört, so wird sogar eine dominierende Anwendung dieser Farbe gefordert werden können. Also ist jene Ansicht in ihrer Allgemeinheit zu verwerfen. Das aber ist richtig, dass das Weiss eine Farbe ist, welche dem Leben und der Natur widerspricht. Weiss tritt in ausgiebigem Masse in der Natur nur auf, wo sie erstorben ist: weiss ist der Schnee des Nordpols und der Felsgebirge, erbleichend wirkt der Tod, und farblos ist das Gerippe. Daher ist mit der Erscheinung des Weiss das Gefühl der Kälte subjectiv untrennbar verknüpft. Dieser Eindruck ist im allgemeinen dem Menschen keineswegs erwünscht, vielmehr streben wir nach Heiterkeit und Wärme, und am meisten thun wir dies in der Kunst. „Die Sonne duldet kein Weisses.“ Farbe ist Ausdruck des Lebens, und deshalb ist das Weiss von einer gesunden Kunst bis zu einem gewissen Grade ausgeschlossen.

Wie aber in aller Welt könnte man begründen, dass wir armen Bewohner des rauheren Nordens deshalb, weil unser Himmel trübe ist, unter diesem Himmel auf die Freudigkeit der Farbe verzichten müssten?! Wer im Novemberregen in München an der Glyptothek und den Propyläen vorbeiging, wird mir bestätigen, dass er sich eines verstärkten Frostgefühls nicht erwehren konnte; bei heiterem Himmel ist der Anblick ungleich erträglicher. Jene missverstandenen Bildungen aber sind farblos. Bei einer Schilderung von Neapel sagt Goethe: „Wir Deutschen pflegen gewöhnlich die Liebhaberei zu bunten Farben barbarisch und geschmacklos zu nennen: sie kann es auch auf gewisse Weise sein und werden; allein unter einem recht heitern und blauen Himmel ist eigentlich nichts bunt, denn nichts vermag den Glanz der Sonne und ihren Widerschein im Meere zu überstrahlen. Die lebhafteste Farbe wird durch das gewaltige Licht gedämpft etc.“ Diese Worte sind zutreffend, aber nur in dem Sinn, dass unter einem heitern Himmel auch schreiende Buntheit erträglich wird. Allein das ist eine von der Farbanwendung überhaupt sehr verschiedene Sache. Wir sollten uns durch ein offenbar schiefes Urteil nicht von der Anwendung der Farbe auch zum Schmuck des Äussern unsrer Städte abhalten lassen: Gerade weil unser Himmel grau ist, müssen wir eine freundliche Umgebung durch die Kunst erzeugen.¹⁾ Dabei dürften wir auch schon recht bunt werden: die Verhältnisse unserer Atmosphäre würden bald genug für den nötigen Ausgleich sorgen.

¹⁾ Dass wir aus derselben Ursache weniger geschickt dazu sind, als z. B. die Venezianer, ist eine Bemerkung, welche mit unsrem ästhetischen Bedürfnis gar nichts zu schaffen hat.

Ein weiterer gegen die Polychromie angeführter Grund bedarf kaum der Widerlegung. Schon Kugler sprach von der „Gespensterhaftigkeit“ farbiger Statuen und das wird ihm denn weidlich nachgeredet. Hierauf erwidere ich, dass, soviel ich mich aus meiner Kindheit erinnere, Gespenster immer weiss, nicht aber farbig gedacht werden. Wahrscheinlich ist es das Totenlaken, zugleich in seinem Gegensatz zur Dunkelheit der Nacht, woher die Phantasie diese Bildung genommen hat. Von „weissen Damen“ hat man schon sehr viel, von farbigen Gespenstern noch nie etwas gehört.

Der eben gekennzeichnete Einwurf hat es aber nicht blos mit der Farbe zu thun; er gründet sich auch auf die Empfindung des Schreckhaften der Starrheit, Bewegungslosigkeit. In dieser Richtung hat man das polychrome Bildwerk mit der Wachsfigur verglichen. Welche Aufgabe hier das negative Moment hat, haben wir in längerer Ausführung dargelegt. Wie unpassend es aber an sich ist, Kunstwerke zu vergleichen mit den teilweise ekelhaften Objekten der Schaulust, welche den Mangel des Körpers mit Lumpen verdecken, das ist wohl hinlänglich einleuchtend. Dazu kommt, dass bei Wachsfiguren, wenn sie alt geworden sind, das fettgelbliche Material durchwächst und so einen unmittelbar leichenhaften Eindruck hervorbringt. Von alledem kann bei den beschriebenen Procedures der Plastik keine Rede sein.

Endlich ist ein Einwurf aus ethischen Rücksichten denkbar: durch die der Natur entsprechende Färbung des Nackten trete man der Wirklichkeit näher, als für Sitte und Anstand dienlich sei. Was hiervon zu halten ist, ergibt sich aus unsrer Auffassung der Kunst überhaupt und bedürfte übrigens noch besonderer Erörterung. Absichtlich gehaltene Nuditäten gehören auch in farblosem Zustand nicht in die Schaufenster; ob sie der Malerei oder Skulptur angehören, ist dabei gleichgültig. Aus rein ästhetischen Gründen hat die Aufstellung nackter Statuen im Freien für unsre Empfindung zunächst etwas Misklingendes, denn hier kommt allerdings der nordische Himmel in Betracht. Gegen die Polychromie aber ist das kein dienliches Beweismittel.

Es bleibt nun von allen Gründen der Gegner nichts mehr übrig als die bloße Gewohnheit. Die bestehende Anschauungsweise ist eine Macht, welche sicherlich nicht von heute auf morgen gestürzt werden kann; aber ebenso sicher droht ihr der Untergang, wenn sie, wie hier, jedes stichhaltigen objectiven Anhaltspunktes bar ist. Und jedenfalls bilden die falschen Theorien in dieser Sache ein viel grösseres Hindernis, als die in der Geschichte des Menschen als Ausnahme erscheinende Gewöhnung von ein paar Geschlechtern. Die konventionellen Begriffe und Empfindungen werden sich gegenüber der polychromen



Skulptur ebenso rasch ändern, wie sie sich in der Kunstauffassung der letzten Jahrzehnte überhaupt verändert haben.

Möchte die Nation sich einen so wichtigen ökonomischen Wert schnell genug sichern, um auf dem Weltmarkt in das Vortreffen zu treten und mit dem eigenen Schmuck höheren Wohlstand zu erringen. Die Einführung der Farbe wird sich für die Plastik selbst als fruchtbar erweisen, und von ihr wird eine erneute Blüte derselben und ein wirtschaftlicher Sieg abhängen.¹⁾

Es wird sich dabei eine eigene Konvention für die Empfindung der negativen Momente bilden müssen. Ob die letztere gerade zu derjenigen Proportion mit der Realität der Erscheinung gelangen wird, welche in der besten Zeit die leidenschaftliche Bewegtheit den in Architektur gefassten Skulpturen vorbehielt (Phigalia), lässt sich nicht

¹⁾ Von hoher Wichtigkeit erscheint dabei der Metallguss, weil wir den Marmor vom Ausland beziehen müssen. Wenn sich bei uns Gesellschaften bilden wollten, wie die Compagnie des Bronzes in Brüssel, so bin ich überzeugt, dass unsre Künstler dem kaufmännischen Unternehmungsgeist eine grosse Schaffensfreudigkeit und bedeutendere Leistungen entgegen bringen würden, als dies in Frankreich und Belgien der Fall ist. Statt dessen kaufen wir Kunst-Bronzen meistens vom Ausland, lediglich, weil sie für technisch besser gelten und zumteil auch gelten dürfen, als die unsrigen. Der Wert der Eigenart dieser Technik würde durch polychrome Behandlung unsres Metallgusses zum Sinken gebracht werden. Und es brauchte nicht einmal Bronze zu sein. Schon für die monochrome Plastik ist es eine keineswegs absolut zutreffende Ansicht, dass dieses kostbare Material nicht durch das galvanoplastische Verfahren ersetzt werden könnte, geschweige denn für die polychrome. Diese irrige Meinung stammt von der Erfahrung her, welche man mit der Imitation im Kunstgewerbe macht. Am verderblichsten wirkt die schwunghaft betriebene Verfälschung des sogenannten „cuivre poli,“ worin sich namentlich Berliner Fabriken hervorthun. Anders verhält sich die Sache bei der hohen Kunst. Die galvanische Schicht wahrt genau die grösseren Formen und breiteren Flächen. Daher thut sie gar keine andere Wirkung, als eine einfache Färbung. Monochrom aber darf man jedenfalls färben, wie man will, sonst müsste ja auch die Patina verpönt werden. Das Material spielt in der Plastik, wie in jeder hohen Kunst, eine weit untergeordnetere Rolle gegenüber dem dargestellten Gegenstand, als im Handwerk. Man darf eben richtige Prinzipien nicht über ihren Geltungsbereich ausdehnen. Der Beweis für diese Thatsache liegt z. B. in den vorzüglichen galvanoplastischen Erzeugnissen von Gladenbeck in Berlin. Um echte Bronzegüsse, wie Begas Kentaurengruppe oder ähnliche, zu erwerben, hält man sich jetzt noch für zu arm; auch der reiche Käufer erhält nicht das für sein Geld, was er beim Ankauf von Ölgemälden erhielt, so übertrieben auch die Preise der letzteren gesteigert sein mögen. Man führe immerhin einen gut polychromierten Zinkguss und gut gefärbte Terrakotten ein, so wird die Kunst auch bald wieder diese Stoffe verschmähen und zu höheren Leistungen das edlere Material heranziehen. Das Beste wird freilich immer der Marmor bleiben. Das Weitere gehört ins Bereich der technischen Versuche, für welche ausreichende Anhaltspunkte in dieser und den vorhergegangenen Betrachtungen gegeben worden sind.



vorhersagen, da auch für diese Regel keine absolute Gültigkeit beansprucht werden kann. Eine bestimmte Proportion muss jedenfalls geschaffen werden, welche die Monochromie, wo sie hierdurch erfordert scheint, vielleicht dauernd beibehalten wird. Bei richtiger Wahl der Gegenstände wird man dieses Mittels jedoch nicht bedürfen.

Eine ganz andere Rolle spielt die Monochromie in der im Dienste der Architektur befindlichen Plastik. Dort bestimmt sich die Farbe der Skulpturen durchaus nach ihrer architektonischen Verwendung und aus der architektonischen Polychromie. Das Nähere hierüber wäre in der Stilistik dieser letzern Kunst darzulegen. Soviel ist selbstverständlich, dass man eine Karyatide nicht naturalistisch bemalen kann.

IV. DIE FORDERUNG DES IDEALISMUSSES.

Einleitung.

DER BEGRIFF DER IDEE.



Untersuchungen über die Frage nach der naturähnlichen Färbung der plastischen Kunstwerke können lediglich geführt werden vom Prinzip des sog. Realismusses aus in Verbindung mit der Lehre vom negativen Moment. Während dies von unsrer Seite geschehen ist, mussten gewisse Theoreme zurückgewiesen werden, welche mit dem Prinzip des sog. Idealismusses zusammenhängen. Bei der grossen Wichtigkeit, welche dem letzteren für die Theorie der schönen Künste mit Recht zugestanden wird, dürfte es als ein Mangel dieses Buches gerügt werden, wenn wir nicht schliesslich noch Stellung zu demselben nehmen und es auf seinen wirklichen Wert zurückführen würden.

Der Name und Begriff des Idealismusses knüpft an den von Plato aufgestellten Begriff der Idee an. Er bezeichnet die Tendenz der Kunst, ideale Gegenstände oder „Ideen“ darzustellen. Wir müssen also zuerst auseinandersetzen, was unter diesem Begriff verstanden worden ist und verstanden werden kann oder muss.

„Idee“ nannte Plato ein (transscendentes) göttliches Vorbild der bestehenden Geschöpfe, welches sie in der Wirklichkeit nicht erreichten und nach seiner Auffassung auch niemals erreichen konnten. Denn es war ihm eine gedachte Vorstellung der Gattung selbst: Die „Idee des Mannes“ z. B. war die vollkommene Verkörperung der in allen Männern bethätigten Absicht des Schöpfers.

Dass die Gattung nicht wirklich erscheint, ist Thatsache. Wir könnten statt dessen auch sagen, die Absicht des Schöpfers sei uns unbekannt. Setzt man jedoch den Fall, dass durch irgendwelchen

mehr oder weniger mysteriösen Vorgang uns jene göttliche Idee offenbart würde, d. h., dass wir uns ein Bild von der vollkommenen Gestalt machen könnten, welche in allen jenen Individuen, die zusammen die Gattung ausmachen, nicht erreicht wird, z. B. ein Bild von dem vollkommenen, d. h. auch absolut schönen Manne, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass dieses Phantasiegeschöpf abgebildet, d. h. durch die Kunst zu objektiver Existenz gebracht werden könnte. Die Gattung könnte sich also in einem Individuum verkörpern, und da wir weiterhin die Erfahrung machen, dass es Naturwesen giebt, welche uns ganz oder beinahe ganz so vollkommen erscheinen, wie jene Kunstprodukte, so dürften wir rückwärts schliessen, dass die Idee allerdings in Wirklichkeit existent werden könne und werde, wenn auch äusserst selten.

Wir unsrerseits wollen in Übereinstimmung mit der ganzen modernen Philosophie und mit dem von ihr begründeten jetzigen Sprachgebrauch eine solche Möglichkeit annehmen. Aber es ist einleuchtend, dass wir damit von dem platonischen Begriff ganz und gar abgekommen sind. Die platonische Idee war die Gattung, gedacht aber nicht vollzogen als eine dem Gattungsbegriff entsprechende sinnliche Vorstellung;¹⁾ als Gattung konnte sie niemals Individuum sein oder werden. Sie konnte also auch durch die Kunst nicht verwirklicht werden. In praktischer Hinsicht war jene Folge darin begründet, dass unleugbar keiner der sinnlichen Eindrücke, in deren Wiedergabe doch alle imitative Kunst besteht, a priori gegeben ist, d. h. eben, dass die von Plato ins Auge gefasste Kunst stets nachahmen muss, dass sie also noch weniger als die Naturwesen die „Idee“ erbringen kann, falls man die Naturwesen selbst jeweils als ein unveränderliches Ganze ansieht. Das Bild, welches der Künstler geschaffen hatte, war dem Philosophen nicht etwa eine Wiedergabe der von diesem

¹⁾ So muss nach Platos „Staat“ p. 596 ff. angenommen werden. Auf den ersten Blick ist man geneigt, zu glauben, dass Plato vom Begriff z. B. des αὐτὸ τὸ θηρίον, des Tiers an sich, zur sinnlichen Vorstellung davon gekommen sei; denn sonst hätte ja auch der Philosoph die „Idee“ gar nicht kennen gelernt, während er doch in der bekannten Geschichte von der dunkeln Höhle sich dahin ausspricht, dass es Menschen geben könne und in der Person der Philosophen wohl auch gebe, welche, im Lichte der Erkenntnis wandelnd, die göttlichen Urbilder schauen. Allein die Urbilder wären dann doch wieder Individuen und könnten als solche von einem Philosophen, der gleichzeitig Künstler wäre, d. h. über die technischen Mittel verfügte, abgebildet werden. Dies hätte Plato zugeben müssen d. h. er wäre zu der modernen Auffassung gekommen, wenn er seinerseits auch nur eine einzige sinnliche Vorstellung derart vollzogen hätte. Die gegebene Definition wird also den in der Unsinnlichkeit der Idee enthaltenen Widerspruch richtig wiedergeben.

aufgefundenen Idee, sondern das Bild von dem Bilde eines Bildes, d. h. die entfernteste und falscheste Vorstellung von derselben. Die Phantasie, so schliesst er, giebt ein Abbild des Gegenstandes; der Gegenstand seinerseits ist ein Abbild der Idee desselben, welche allein im Gedanken der Gottheit wohnt; das Bild des Künstlers aber ist erst ein Bild seines Phantasiebildes. Der moderne Sprachgebrauch wurde ein völlig entgegengesetzter dadurch, dass man Platos Auffassung von der Kunst für falsch erklärte. Hätte man sich nun darauf beschränkt, zuzugeben, dass in der Kunst etwas Schöpferisches thätig sein könne, so wäre gegen dieses Urteil nichts einzuwenden gewesen. Allein man verfiel in das andere Extrem, etwa durch folgenden Schluss: die Kunst sei da, um Schönes darzustellen und nur insofern wahre Kunst; schön seien aber nicht die Gegenstände der wirklichen Welt, sondern nur das, was Plato die Idee genannt hatte; also sei gerade die Kunst dazu da, Ideen darzustellen und nur insofern Kunst, als sie dies thue: die Kunst müsse Ideen darstellen. So betrachtete man alle Kunst schlechthin als selbstschöpferisch, bestärkt durch Erscheinungen der kosmischen Kunst, welche man in ihrem besonderen Wesen nicht zu unterscheiden vermochte. Die Architektur z. B. erschien nicht als nachahmend und war doch Kunst. Nun hätte man sich billig fragen sollen, mit welchem Recht man eigentlich von dem Namen „Idee“ noch Gebrauch mache. Der Name war aber um so geeigneter, als man mit dem Wort „Idee“ in einem weiteren Sinn überhaupt jedes subjektive Phantasiebild bezeichnet, und als das Schöne, die für die Kunst massgebende Qualität der Idee im platonischen Sinn, eine subjektive Sache zu sein scheint und in Gestalt des Schön-Findens auch ist.

Die Frage, welche Rolle der Idealismus in der Kunst spiele, ist gleichbedeutend mit der andern, ob und inwieweit von der Kunst verlangt werden könne, dass sie Ideen im platonischen Sinn d. h. Vollkommenes oder absolut Schönes darstelle.¹⁾ Eine Philosophie,

¹⁾ Der Verlauf einer Begebenheit ist ebensogut Gegenstand, wie ein Körper. Es lässt sich also in demselben Sinn die Idee einer Handlung oder Begebenheit denken. Dabei kann dieselbe sowohl als momentan geschehend gefasst werden (z. B. die Idee einer Schlacht), als auch in der Aufeinanderfolge ihrer Entwicklung in der Zeit. Da wir hier wesentlich die bildende Kunst im Auge haben, so ist die Idee in letzterer Form nicht Gegenstand unsrer Untersuchung. Das Drama ist diejenige Kunst, deren Betrachtung ein näheres Eingehen auf das Wesen der künstlerisch gestalteten Handlung (d. h. also auf die „Idee der Handlung“ nach jenem Sprachgebrauch) erfordern würde. Für die allgemeine Theorie ist dies unnötig, weil die Idee immer nur dasselbe sein kann.

welche dies schlechthin verlangte, war diejenige Arthur Schopenhauers. Wenn wir nachsehen, wie weit er mit dieser Forderung kam, so wird deutlicher werden, in welchem Verhältnis das Schönfinden zu der objektiven Gestalt steht, welche in diesem Falle für die Idee vorausgesetzt ist.

Arthur Schopenhauer hat den Willen als dasjenige bezeichnet, welches¹⁾ die gemeinsame, einheitliche, schaffende Kraft in allen Geschöpfen darstelle. Daher ist nach seiner Lehre in allen Geschöpfen derselbe eine Wille enthalten. Dieser eine Wille hat jedoch in seiner Einwirkung auf die Materie viele verschieden hochentwickelte Erscheinungen hervorgebracht. Er hat sich insofern immer vollkommener verkörpert, wie auf gemeinsamer Basis viele verschieden hohe Stufen zur Pyramide anwachsen. Eine solche Stufe für sich nennt Schopenhauer eine Objektivation (Gegenständlichwerdung) des Willens auf einer bestimmten Stufe. Das wäre ein Individuum, betrachtet nicht als solches, sondern als die eine, ewige Idee und Absicht des Willens, losgelöst von den das Individuum nach dem Gesetz des Grundes dem Entstehen und Wiedervergehen unterwerfenden Erscheinungsbedingungen des täglichen Lebens. Diese Erscheinung ist nach Schopenhauer die „Idee“. Sehen wir nun weiter, wie dieselbe von einem Subjekt erkannt wird.

Wenn man, so lehrt der Philosoph, durch die Kraft des Geistes gehoben die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen (d. h. die Begehrung) ist, fahren lässt, und die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, indem man sich, nach einer sinnvollen deutschen Redensart, ganz in den Gegenstand verliert, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen vergisst und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt, so ist man raum- und zeitloses, nicht mehr wollendes, nur anschauendes Subjekt der Erkenntnis. Während nun das zeitliche Individuum als solches nur einzelne Dinge erkennt, erkennt es in jenem Zustand das eigentliche Wesen dieser Dinge, welches eben wieder der eine selbe Wille ist wie in dem betrachtenden Individuum. Aber nicht der Wille, wie er sich im Entstehen und Vergehen der Individuen darstellt; sondern jener ewig sich gleichbleibende, dem gegenüber die einzelnen Dinge nichts sind, als die nach dem Satz vom Grund (Kausalität) in Zeit und Raum vervielfältigten und dadurch in ihrer reinen Objektität getrüben Ideen.

¹⁾ Als einzig und allein von allen Erscheinungen dem in der Endlichkeit herrschenden Gesetze des Grundes nicht unterworfen, als grundlos.

Mit diesem Wesensgehalt der Objekte identifiziert sich das betrachtende Individuum und vermag es sich allein zu identifizieren, wodurch eben der Kunstgenuss oder der künstlerische Naturgenuss zu Stande kommt. Nur in adäquater Objektität, d. h. als jene Stufen der Objektivation selbst, sind die Dinge Gegenstand des Kunstgenusses. So sind sie dasselbe, was Plato die „Ideen“ genannt hat.¹⁾

Wenn jene Objektivationsstufen etwas Begreifliches sein sollen, wenn sie insbesondere das sind, was Plato die Idee genannt hat, so sind sie nichts anderes als die Gattungen. Z. B. wäre also die Kuh, der Hund, der Mensch eine Objektivationsstufe, aber nicht eine Kuh, ein Hund, ein Mensch. Damit entsteht für das Schopenhauersche System ein innerer Widerspruch, welcher sogleich klar gemacht werden soll.

Betrachten wir einmal jenen Zustand des Verlorenseins in das Objekt, der Identifizierung mit demselben, als in beliebigen Subjekten gegeben, so zeigt uns die Erfahrung, dass, obgleich der in ihnen vorhandene Zustand die Schilderung desselben seitens des Philosophen völlig erfüllt, trotzdem zwei verschiedene Subjekte sich über das Adäquatsein der Objektität nicht vereinigen. Denn dem Einen gewährt gerade diejenige Verfassung des Gegenstandes die volle Befriedigung und die Möglichkeit des Sichverlierens in sie, welche den Anderen daran verhindern würde. Mit anderen Worten: subjektiv genommen bleibt es dabei, dass das Schönfinden (der „Geschmack“), wodurch die reine Anschauung besteht, durchaus verschieden sein kann. Insoweit ist also Schopenhauers Betrachtungsweise praktisch nutzlos, weil sie über die Subjektivität keineswegs hinauskommt. Und hierin liegt denn auch der Widerspruch: der Wille, das letzte, was allen Dingen gemeinsam ist, als Allsubjekt, als „Ding an sich“, ist auch in Wahrheit die einzige Idee und Objektität, sofern nur seine Gemeinschaftlichkeit es ist, vermöge welcher das Subjekt des reinen Erkennens, der reinen Anschauung, sich in den Objekten wiederzufinden vermag. Alles, was erscheint, sei es Gattung, Art oder Individuum, jede Vorstellung, ist schon durch Zeit, Raum und Kausalität, also durch das Prinzip der Individuation. Also sind umgekehrt auch keineswegs die Gattungen allein Ideen, d. h. solche Vorstellungen, welche das reine Erkennen ermöglichen, sondern jedes Individuum enthält die hierzu nötigen Bedingungen. An diesem Punkte ist der Philosoph denn auch in der That angekommen. A. a. O. § 41 a. A. sagt er: „Da nun — jedes vorhandene Ding rein objektiv und ausser aller

¹⁾ Vergl. Schopenhauer a. a. O., insb. § 34.

Relation betrachtet werden kann, — so ist auch jedes Ding schön.“ Diesen Satz könnten wir aber, objektiv genommen, ebensogut umkehren und so ausdrücken: Jedes Individuum, insofern und solange es lebt, erfüllt ganz genau und völlig adäquat die Bedingungen seiner Existenz. Also ist es als Individuum adäquate Objektität des in ihm wirkenden Willens, es wäre für sich eine adäquate Objektivationsstufe des Allwillens. Diese vielleicht grösste Auffassungsweise ist Konsequenz der Schopenhauerschen und dennoch mit ihr im Widerspruch; denn sie berücksichtigt im Begriff der Idee ganz und gar das Prinzip der Individuation.

So kommt man zum Realismus zurück. „Dem Bach,“ sagt Schopenhauer, „der über Steine abwärtsrollt, sind die Strudel, Wellen, Schaumgebilde, die er sehen lässt, gleichgiltig und unwesentlich: dass er der Schwere folgt, sich als unelastische, gänzlich verschiebbare, formlose, durchsichtige Flüssigkeit verhält; dies ist sein Wesen, dies ist, wenn anschaulich erkannt, die Idee: nur für uns, solange wir als Individuen erkennen, sind jene Gebilde. — Das Eis an der Fensterscheibe schiesst an nach den Gesetzen der Krystallisation, die das Wesen der hier hervortretenden Naturkraft offenbaren, die Idee darstellen; aber die Bäume und Blumen, die es dabei bildet, sind unwesentlich und nur für uns da. — Was in Wolken, Bach und Krystall erscheint, ist der schwächste Nachhall jenes Willens, der vollendeter in der Pflanze, noch vollendeter im Tier, am vollendetsten im Menschen hervortritt. Aber nur das Wesentliche aller jener Stufen seiner Objektivation macht die Idee aus.“ Dieses Resultat mag für das reine Erkennen nach Schopenhauerschem System bis zu einem Grade richtig sein. Allein nicht die Natur der Flüssigkeit oder die Gesetze der Krystallisation können die Idee sein, sondern nur der „Wille“ und nichts als der Wille; denn die Flüssigkeit ist schon ein Ding, die Krystallisation schon eine Form, welche nicht dem Ding an sich, sondern der Zeit und dem Raum, kurzum der Individuation angehört. Und angeschaut werden am Bache eben nur die Strudel, Wellen, Schaumgebilde, welche er sehen lässt; dieselben sind seiner Erscheinung gerade das Wesentliche. In der That sind nun diese Formen auf jene physikalische Natur der Flüssigkeit zurückzuführen, welche an der Art, wie die Flüssigkeit bei der Abwärtsbewegung den Hindernissen gegenüber sich verhält, das innere Gesetz offenbar werden lässt. Also wird die Erkenntnis der Idee im Bilde nur ermöglicht durch die realste Vorstellung jener individuellen Formationen, nämlich diejenige, woraus man auch im Bilde an ihnen, an der äusseren Erscheinung, das innere Wesen des Baches am handgreiflichsten erkennen kann. Das ist aber

nur das wahrhaft Objektive oder die realste Vorstellung und was man ihr gegenüber unter „Idee“ versteht, ist ganz gleichgiltig: wir stehen wieder an der Forderung des Realismusses.

Der geschehenen Ausführung entspricht der Umstand, dass die behauptete Identität der Schopenhauerschen und der Platonischen Idee gar nicht statthat. Letztere war in der That die Gattung, gedacht als ein existierendes, aber nicht in der irdischen Welt erscheinendes Ding. Plato hat daher durchaus konsequent gedacht, wenn ihm die Idee selbst in der Kunst nicht erschien. Bei Schopenhauer erscheint im Gegensatz dazu die Idee nicht allein in dem Erzeugnis der Kunst, sondern eigentlich schon in jedem Naturgegenstand irgendwo, insofern derselbe die willensfreie Anschauung, das erkennende Sichwiederfinden des Willens, ermöglicht. Also verhält sich Schopenhauer in der Hauptsache, nicht, wie er meinte, in einer Nebensache, zu Plato geradezu antipodisch.

Die platonische Konsequenz führte in ihrer Anwendung auf das praktische Gebiet zu der Absurdität seiner Kunstauffassung. Die Schopenhauersche Inkonzsequenz (einerseits bei der Gattung Halt zu machen, andererseits zuzugeben, dass dieser Begriff für das Zustandekommen der Idee, d. h. subjektiv des Zustandes des reinen Erkennens und Anschauens, gleichgiltig sei) führte zu einem entsprechend schiefen Resultat. Wenn wir uns noch mit einer gewissen Leichtigkeit von der Vorstellung der Kuh zur Vorstellung ihrer reinen Gattung verhelfen können, so wird uns dies beim Hund, einem geistig höher stehenden, uns innerlich näher bekannten Tier schwerer. Am schwersten, ja ganz unthunlich wird es beim Menschen, welchen wir schon nur als Individuum kennen. Dieser Schwierigkeit glaubt Schopenhauer dadurch zu begegnen, dass er sagt¹⁾, der Mensch allein sei es, welcher, da „bei ihm der Charakter der Gattung und der des Individuums auseinandertrete,“ als Individuum „gewissermassen“ eine ganz eigentümliche Idee darstelle. Allein es ist ihm nicht gelungen zu beweisen, warum gerade der Mensch so besonders ausgezeichnet sein sollte, er, der ja gerade nur als der eine, mit allen anderen Objekten identische Wille nach Schopenhauer die Ideen derselben erkennen kann. Warum sollte nicht auch der Hund als Individuum „gewissermassen eine ganz eigentümliche Idee“ darstellen? Wer diesem Tiere durch jahrelangen Umgang vertraut geworden ist, der vermag einen solchen Unterschied nicht mehr zu statuieren, und annähernd das Gleiche wird für den rechten Reiter mit dem Pferd, für

¹⁾ a. a. O., § 45, Abs. 5.

den Sennhirten mit der Kuh der Fall sein. Gerade Schopenhauer ist es, dessen System am wenigsten von allen eine Lostrennung des Menschen vom Ganzen, eine Ausnahmestellung desselben zulässt. Allerdings kann man sagen, die Individuation, also die Entfernung von der Idee, diese als Gattung gefasst, nehme zu mit dem Grade des Vorherrschens der geistigen Qualität. Hieraus leuchtet jedoch ein, dass eine solche Auffassung der Idee jedenfalls nicht als eine besonders „ideale“ bezeichnet werden kann. Denn dann wären eben die Kuh oder der Hund edlere Wesen als der Mensch, weil sie der Gattung näher stehen.

Wenn man den Begriff der Idee auf die Kunst anwenden will, so kann dies nur geschehen, indem man das Schöne als Merkmal desselben in seiner subjektiven Verfassung bestehen lässt; man muss das Schöne, d. h. das Schönfinden schon voraussetzen. Damit fällt für die Theorie der nachahmenden Künste, wie uns das Beispiel der Schopenhauerschen Philosophie belehrte, das Postulat, dass die Gattung das Objekt der Kunst sei, weg. Der Zusammenhang mit der platonischen Auffassung ist also abgeschnitten; jedoch braucht uns dies deshalb nicht zu kümmern, weil er im modernen Sprachgebrauch überhaupt längst aufgegeben ist. Der einzelne Gegenstand kann objektiv ein schöner sein oder nicht. Nennt man ihn im Kunstwerk die Idee, so muss untersucht werden, was an dem einzelnen Gegenstand des Bildes im Bilde schön gefunden wird, d. h. es muss die Idee des konkreten Gegenstandes aufgesucht werden. Die ideelle Thätigkeit, welche dabei trotz des Gegebenseins des Objekts immer noch vorkommt und welche in den nächsten Betrachtungen dargelegt werden soll, berechtigt uns zum Gebrauch jenes Wortes, wenn auch an Stelle der platonischen Idee in abstracto eine Idee in concreto getreten ist. Die „Schönheit“, als eine objektiv vorliegende Erscheinung gedacht, kann ausserdem bestehen in der Schönheit der dargestellten Gegenstände selbst; inwiefern die Schönheit der wirklichen Individuen mit dem Gattungsbegriff, d. h. mit der platonischen Idee zusammenhängt, das würde durch die Untersuchung des Wesens der kosmischen Kunst klar gemacht werden können; allein dieselbe fällt ausserhalb des Rahmens dieses Buches.

Die Idee, das Objekt der Kunst, fällt im kosmischen Kunstwerk allerdings mit der platonischen Idee notwendig zusammen. Nimmt man die platonische Idee als im schönen Gegenstand objektiv gegeben an und verlangt man, dass die Kunst überhaupt nur solche Gegenstände darstelle, so findet auch für die imitative Kunst die gleiche Coincidenz statt. Allein eine solche Notwendigkeit kann für die nach-

ahmende Kunst schon deshalb nicht vorliegen, weil die subjektive Befriedigung durch Anschauen, in welcher alle Schönheit liegt, im Bilde schon durch die Wahrheit desselben erzielt wird. Überdies kann eine rein formelle Schönheit des Bildes an Linien und Farben hinzutreten, ohne dass gleichwohl ein an sich für die Schönheit auch nur differenter Gegenstand abgebildet wäre. Die ästhetische Theorie ist ausser Stande, das Prinzip des Idealismusses als ein positives Gesetz für die imitative Kunst zu begründen.

A. DIE IDEE IN DER NACHAHMENDEN KUNST.

a. Das Prinzip der Einheit des Gegenstandes.

Wenn man, nachdem die Grenzen der Kunst und der Künste bestimmt sind, daran gehen will, den von diesen Grenzen eingeschlossenen Inhalt, d. h. den Gegenstand der Künste, zu betrachten, so muss man vor allem im Auge behalten, dass es zwei verschiedene Gattungen der Künste giebt, die der imitativen und diejenige der kosmischen, d. h. der wesentlich nachahmenden und der selbstschöpferischen. Die letzteren schaffen neue Weltgebilde, deren ausschliesslicher Bestimmungsgrund jedoch im Menschen liegt: die Geräte, das Haus, als künstlerische Schöpfungen betrachtet. Die ersteren, mit welchen wir es hier allein zu thun haben, ahmen zu künstlerischen Zwecken die Gebilde der Natur nach, bestehen diese nun in Körpern oder in Zuständen oder Handlungen derselben.

An die Spitze unsrer Untersuchungen wurde der Satz gestellt, dass es der Kunst durch die Anwendung gewisser Mittel vergönnt sei, ohne jede Verletzung der negativen Wahrheit den Gegenstand in der vollen oder annähernden Realität seiner Erscheinung wiederzugeben, so dass der Betrachter sich der Vorstellung eines zu dem Ende gewollten Gegenstands ganz hingeben, dass er ihn in seiner ganzen (positiven) Wahrheit durch Anschauung geniessen kann. Die restlose Vorstellung des gewollten Gegenstands ist daher das positive Ziel der abbildenden Künste. An dieser Thatsache lässt sich nichts abhandeln. Niemand kann bestreiten, dass zwischen dem Gegenstand und seinem Abbild ein Verhältniss besteht, welches die Möglichkeit derjenigen logischen Beweisführung eröffnet, die den Satz, dass das realste Abbild das befriedigendste und für den Kunstgenuss geeignetste d. h. im subjektiven Sinn schönste sei, zum Thema nimmt. Damit ist das Prinzip des Realis-

musses ausgesprochen als ursprünglichstes Gesetz der imitativen Kunst. Es wird sich zeigen, dass die Methode, bei Beurteilung des Bildes seinen Gegenstand und das Bild als solches auseinanderzulegen, auch die Frage über das Verhältnis des sogenannten Idealismus zum Realismus einer befriedigenden Beantwortung entgegen führt.

Fragen wir, welches denn der für die Betrachtung gewollte Gegenstand sei, so lautet die Antwort: er kann nur im einzelnen Fall aufgefunden werden. Eine einzige Qualität ist es jedoch, die für alle Gegenstände der Kunst gleichermassen verlangt werden darf. Es ist die Natur alles Wollens, dass es gleichzeitig nur auf einen einzigen Gegenstand gerichtet sein kann; andernfalls ist es unbestimmt, d. h. der Wille ist seiner Natur nach einheitlich und wenn man etwas begehrt, so kann man damit nicht etwas anderes, noch etwas damit in Widerspruch Stehendes begehren. Gewollt nun ist im Bilde eine Vorstellung. Daher kann diese Vorstellung nur eine einheitliche sein.

Also ist die Einheit des Gegenstands die zweite prinzipale Forderung und ein oberstes Gesetz für alle Kunstwerke. Daraus ergibt sich, dass Gegenstände, welche nicht schon ihrer Natur nach einfach sind, unter irgend einem Gesichtspunkt als einheitliche erscheinen müssen. Weitere Forderungen, als die hiermit bezeichneten, können aus ästhetischen Gründen an den Inhalt der Kunstwerke nicht gestellt werden. Wird ausserdem verlangt, dass das Bild „schön“ sein solle, so ist damit entweder nicht die Schönheit des Inhalts und Wesens der Gegenstände gemeint, sondern der physiologisch angenehme Eindruck, welchen Form und Farbe des Bildes hervorbringen; diese formelle Schönheit beschäftigt uns hier um so weniger, als sie auf der eigentümlichen Organisation des menschlichen Nervensystems beruht und daher bei allen wohlentwickelten Menschen gleich ist, also vorausgesetzt werden darf; oder es ist damit gemeint, dass der (gewollte) Gegenstand als solcher schön sein solle. Allein für diesen Fall lässt sich über die Schönheit einerseits kein zwingender Beweis führen, andererseits ist dadurch auch das entsprechende Postulat in der ästhetischen Betrachtung unerweislich. Die Inhaltsschönheit des Gegenstands und ihre Empfindung auf Seite des Beschauers muss also vorausgesetzt werden. Die Betrachtung der kosmischen Kunst würde uns hier, wie schon bemerkt, nähere Aufklärung verschaffen.

Es giebt nun Gegenstände, welche an sich schon einfach sind. Betrachtet man die Welt unter dem Gesichtspunkt des Raumes, so zerfällt sie in nebeneinander bestehende Dinge, welche sich ohne Aufhebung ihrer Existenz nicht teilen lassen. Dies sind die Individuen.

Sind Individuen Gegenstand des Kunstwerks, wie ein Tier, ein Mensch oder dergleichen, so scheint es mit der Einheit der Vorstellung keine Schwierigkeit zu haben: man bildet eben das Tier, den Menschen ab, wie er ist und hat damit seine Vorstellung als eine einheitliche. Dennoch ist diese Meinung keine ganz richtige. Indem nämlich jedes einzelne Individuum auch in der Zeit besteht, kann es morgen anders aussehen, als heute, wennselbst diesem Aussehen praktisch eine gewisse Dauer, unter Umständen eine sehr erhebliche Dauer beiwohnt. Die Frage, ob verschiedene zeitliche Phasen eines Gegenstands vereinigt werden können, soll später erörtert werden. Dagegen ist jetzt schon sicher, dass, falls in einem Bilde mehr als ein Individuum dargestellt werden soll, diese Mehrheit sich unter irgend einem Gesichtspunkt als eine Einheit darstellen muss. Also muss bei der Beurteilung für die gewollte Vorstellung derjenige Gesichtspunkt aufgesucht werden, von welchem aus sie sich sammt allen ihren Teilen als Einheit darstellt, sollten die Bestandteile auch für sich als Einheiten erscheinen. Ist diese Einheit gefunden, so muss sich wiederum von ihr aus alles ergeben, was als einzelner Teil oder Merkmal des Ganzen zu betrachten ist, indem das letztere zur Einheit in einem Verhältnis organischer Unterordnung steht. Es ist also im Kunstwerk trotz der Einheit eine grössere oder geringere Manchfaltigkeit möglich. Ist letzteres der Fall, so kann man sagen, das Kunstwerk sei vergleichbar einem Organismus.

Indem einem Sachverhalt, welchen man aus dem Wesen der Kunst richtig herausföhlte, Rechnung getragen wurde, hat man bezüglich des Schönen folgende Definition geschaffen: ¹⁾ „Schönheit ist, wo Einheit ist in Manchfaltigkeit.“ Diese Definition kann jedoch keinen Anspruch darauf machen, als eine erschöpfende betrachtet zu werden. Sie verleitet nämlich zu dem Postulat, es müsse etwas, um schön zu sein, manchfaltig sein — was eine unhaltbare Forderung wäre. Denn ein Blick auf die Thatsachen lehrt, dass gerade diejenigen Erscheinungen, welche wir vorzugsweise „schön“ nennen, Individuen sind, also gar nicht manchfaltig sondern durchaus einfach: z. B. ein schöner Mensch, ein schönes Gefäss. Im ganzen Gebiete der kosmischen Kunst handelt es sich denn auch ebenso um individuelle Gegenstände oder Kunstorganismen, welche deshalb ihrer Natur nach einfach sind, sodass dann jener Satz mindestens etwas gleichgültiges ausspräche. Gleichwohl ist er in seiner Fassung richtig. Wir unsrerseits haben keine Definition des Schönen zu geben, da wir uns nur mit den das künst-

¹⁾ Vergl. Wackernagel a. a. O., S. 2. Vischer, Ästhetik § 36.

lerische Abbild beherrschenden Gesetzen beschäftigen. Wenn wir irgendwo zu einer zutreffenden Definition gelangen sollten, so könnte dies nur am Ende einer die gesammte, auch die kosmische Kunst, umfassenden Untersuchung geschehen in der Form einer aus dem Ganzen geschöpften Überzeugung. Bemerkt sei, dass es Aristoteles in seinen ästhetischen Schriften durchaus vermieden hat, den Begriff des „Schönen“ einer Erörterung zu unterziehen.

Was die nachahmende Kunst betrifft, so können wir gegen die Abbildung bestehender Gegenstände der wirklichen Welt nichts Stichhaltiges einwenden. Wir können nur verlangen, dass sie in ihrem innersten Wesen so deutlich wie möglich wiedergegeben seien. Andererseits stellen wir uns darin auf Seite der Gegner des Plato, dass wir dem Menschen die Fähigkeit zuerkennen, Dinge vorzustellen und dem Künstler sie abzubilden, welche in der Wirklichkeit noch nicht vorgekommen und insbesondere vollkommener sind, als die Gegenstände der wirklichen Welt. Dass dies möglich ist, hat den materiellen Grund, dass das Bild ja nicht wirklich ist, also beliebige Zerteilungen und Zusammensetzungen, also auch Verbesserungen der Individuen gestattet und den ideellen, dass die Phantasie Bildungen zu schaffen vermag, welche, losgelöst von den äussern Bedingungen des täglichen Lebens, als vollkommene oder „schöne“ erscheinen. Letztere müssen jedoch von uns immer als gegeben vorausgesetzt werden. Auch von jenen vollkommeneren Bildungen können wir verlangen, dass sie so real und wesenhaft wie möglich erscheinen. In jedem Fall fordern wir ausser der Realität die vollkommene Einheitlichkeit des bildlichen Gegenstandes. Sind die Gegenstände beider Art Individuen oder individuell bestimmte Gegenstände, so sind sie schon einheitlich. Suchen wir nunmehr nach einer Definition des von uns aufgestellten Begriffs, so kann dieselbe dessen wesentliche Merkmale nur dahin zusammenfassen: die Idee, der Gegenstand des Kunstwerks, ist eine vollkommen einheitliche Erscheinung in wesenhafter Vorstellung.

b. Die Idee des gegebenen Gegenstandes.

Nimmt man an, es sei dem Künstler ein bestimmter, konkreter Gegenstand zur Darstellung gegeben, so kann er denselben nicht direkt auf die Leinwand übertragen, sondern erst nach einer vorausgegangenen eigentümlichen Reproduktion in seiner Phantasie. Da jedoch alle drei Dinge, das Original, das Phantasiebild und das Kunsterzeugnis, sich vollständig gleichen sollen, so möge zunächst von einem derselben abstrahiert werden; wir werden also einfach Original und Bild vergleichen,

ohne vorläufig zwischen dem Phantasiebild und dem Original zu unterscheiden.

Der gegebene Gegenstand, als gewollter, ist stets schon ein einheitlicher, er ist Individuum, Organismus oder stellt sich sonst irgendwie als eine Einheit dar. Also kann es für die Erzeugung der Idee nur noch darauf ankommen, diesen Gegenstand, das Wesen seiner Vorstellung, so real und zutreffend wiederzugeben wie möglich. Es zeigt sich, dass dabei dennoch eine umfangreiche ideelle Thätigkeit auf Seite des Künstlers vor sich geht.

Von vornherein hat wegzufallen alles dasjenige, was dem Gegenstand nur zufällig ist, von aussen an seine Erscheinung in Raum und Zeit herangetreten ist und sich bloß momentan und äusserlich mit ihr verbunden hat, ohne dass diese Verbindung im Wesen des Gegenstandes begründet wäre. Mithin besteht die Erzeugung der Idee des gegebenen Gegenstandes diesem gegenüber zunächst in einer negativen Thätigkeit, in der Abstreifung des Zufälligen.

Ein solches Zufällige ist z. B. das kranke Aussehen einer sonst gesunden Person. Würden wir ein so geartetes Bildnis herstellen, so wäre diese Darstellung zu verwerfen: Wenn aber eine Person dauernd krank gewesen ist, z. B. von der Schwindsucht behaftet, dann allerdings sind die Symptome dieser Krankheit ihrer Erscheinung wesentlich.¹⁾ Man kann sie nur mit diesen Symptomen, oder man kann sie überhaupt nicht abbilden. Gabriel Max hat Kranke als solche mehrfach mit Erfolg zum Gegenstand seiner Kunst gemacht, während man ihm vorwerfen darf, dass er mitunter Gesunde ebenso gemalt habe.

Ist das Zufällige beseitigt, so bilden alle einzelnen Phasen der Entwicklung eines Individuums, als Produkt seines inneren Wesens, wesentliche Erscheinungen desselben. Die Thatsache, dass die Erscheinung der Individuen in der Zeit wechselt, bleibt also für die Idee einfach bestehen. Es giebt ebenso viele Ideen als Veränderungen der Persönlichkeit in der Zeit. Eine Vereinigung solcher Phasen in einer einzigen Erscheinung ist unmöglich; denn jede Phase giebt die damals völlige Erscheinung des Wesens des Individuums. Die Hinzufügung des in ihr nicht vorhandenen Merkmals einer frühern Phase ist deshalb nicht angängig, weil es dem jetzigen Wesen gegenüber ein Zuviel darstellen würde; es wäre unwahr, dem Individuum ein Merkmal zuzuteilen, welches die innere Natur an ihm zu erfüllen nicht für gut befunden hat. Es können also Bilder der

¹⁾ Ebenso, wenn die Krankheit dem Bildnis im Begriff (der Vorstellung) antecipiert ist z. B. im Porträt einer Frau als Wöchnerin, Athamas rasend.

verschiedensten Entwicklungsphasen des Individuums gegeben werden, deren jedes sich als die Idee des Individuums darstellt.¹⁾

Es bleibt aber gleichwohl zweitens noch eine positive Thätigkeit übrig, um die Idee zu erzeugen. Das Individuum offenbart nämlich sein Wesen in seiner Lebensthätigkeit. Diese bringt mit sich, dass es die verschiedenen Seiten seines Wesens nicht gleichzeitig und nicht entsprechend stark erscheinen lässt. Auch das geistreichste Auge kann infolge von Ermüdung erschlaffen, d. h. die in jeder Phase wesentliche Erscheinung giebt noch nicht das vollkommene Wesen. Es muss also die relativ beste und reichste Vorstellung aufgesucht werden, welche jedes wesentliche Merkmal des Gegenstandes in der ihm eigenen Intensität der Erscheinung enthält. Damit wird der höchste Grad von Ähnlichkeit des Bildes erreicht, welcher nach dem Prinzip des Realismus allein als die Idee bezeichnet werden kann. Sie zeichnet sich gewöhnlich aus durch einen Eindruck von Wahrheit, der von ihr ausgeht, auch ohne dass wir das Original kennen. Es könnte sich an einer Person möglicherweise eine untergeordnete Bethätigung ihres Wesens in einem Augenblicke besonders hervorheben, so dass sie als eine Hauptseite desselben erscheint, während sie das nicht ist. Der Erscheinung eines grossen Gelehrten z. B. kann eine saloppe Kleidung sehr wesentlich sein, als die Äusserung einer ihm und seiner Grösse notwendigen, im Charakter begründeten Vernachlässigung seiner Erscheinung. Wenn nun der Künstler auf den Geist des Mannes nicht einzugehen vermöchte und uns lediglich einen schmutzigen Menschen zeigen würde, vielleicht weil ihm dies der erste, dominierende Eindruck war, vielleicht weil er jene Grösse nicht zu erfassen vermag, so würde er die Idee keineswegs gefunden haben, und zwar gerade vom Standpunkt des Realismus aus. Das hängt damit zusammen, dass wir anderen in dem Manne vor allem seine geistige Bedeutung kennen, neben welcher jener Mangel der äussern Erscheinung im Leben zurücktritt. — Gesetzt, ein Mann habe einen Auswuchs im Gesicht, so kann er denselben chirurgisch entfernen lassen. Also ist ihm der Auswuchs gewiss nicht wesentlich. Der Künstler wird also nicht berechtigt sein,

¹⁾ Das späte Altertum hat sich einigemal zu einer Vermischung der Phasen verleiten lassen. So im Herkules Farnese und im Belvederetorso. Man wollte auch im ruhenden Körper die gewaltige Muskelkraft des Helden zur Anschauung bringen, eine Zusammenstellung, welche sich mit Begriffen, aber nicht mit Vorstellungen bilden lässt. Man liess der Muskulatur des unthätigen Mannes die Anspannung der Arbeit. Dies ist das Symptom der Krankheit des Starrkrampfs. Man betrachte dagegen den Parthenonfries des Phidias: die Reiter zeigen nirgends eine Spur von Übertreibung der Muskelthätigkeit.

denselben auf dem Bilde zu malen, wenn er an dem Manne etwa in den letzten Wochen entstanden ist. Seiner Erscheinung aber kann er wesentlich werden, wenn jener ihn so lange nicht entfernen lässt, dass wir uns alle daran gewöhnt haben. Dann muss der Künstler auch jenen hässlichen Fleck malen. Ja, wenn der Mann uns gar nicht anders bekannt ist, als mit demselben, so liegt die Vermutung nahe, dass sich in der Nichtbeseitigung eine innere Eigenschaft seines Charakters, also etwas eminent Wesentliches äussern. Das realste Abbild eines Individuums entsteht also durch eine doppelte Thätigkeit des Künstlers: erstens die Aufsuchung aller wesentlichen Merkmale des Gegenstandes in ihrem richtigen Wert; sodann durch die Ausscheidung aller Zufälligkeiten, welche zum Wiedererkennen des Originals im Bilde nichts beizutragen vermögen.

Die Idee nach unsrer Fassung ist dem Gegenstand durchaus immanent und muss aus ihm, wie er als Individuum besteht, als eine in sich einheitliche hervorgeholt werden. Der Gegenstand kann in nichts „verallgemeinert“ oder „zur Gattung erweitert“ werden, sondern das Geheimnis besteht gerade darin, ihn so konkret wie möglich zu begreifen. Dass dabei auch für unsre Auffassung das Dichterwort gilt, dass der Künstler was in schwankender Erscheinung lebt mit dauernden Gedanken befestige, erhellt aus der soeben gegebenen Beschreibung seiner Thätigkeit. Wenn man dagegen behauptet, der Porträtmaler müsse die gemalte Persönlichkeit „idealisieren“, oder er müsse die Persönlichkeit „typisch“ gestalten, so hat man damit etwas Unmögliches, Unsinniges verlangt, wenn man nämlich unter „idealisiert“, wie nach dem gemeinen Begriffe der Fall ist, versteht: „schöner als in der Wirklichkeit“; und der gemeine Begriff unterscheidet sich nicht von dem philosophischen, der an die Gattung denkt. Man könnte nun freilich auch das Richtige darunter verstehen, nämlich die besprochene Thätigkeit, welche aus der Summe der verschiedenen Erscheinungen einer Persönlichkeit das individuelle Wesen und damit die Idee derselben in unserem Sinne erbringt. Aber das ist nicht der Sinn jenes Sprachgebrauchs. Die Idee eines Individuums kann nur erfasst werden in concreto, denn nur dieser einzelne Mensch ist der gewollte und nicht etwa der „Typus“, das heisst die charakterähnliche Klasse von Menschen, welcher er möglicherweise angehört. Prävalieren in ihm solche Eigenschaften, welche er mit andern in der Weise gemeinsam hat, dass man daraus eine typische Vorstellung, einen Typusbegriff gebildet hat, dann freilich wird auch seine Erscheinung im Bilde eine „typische“ werden. Man behalte aber im Auge, dass es gleichwohl der höchst konkrete Mensch ist, welcher übrig bleiben muss, und kein Abstraktum

von ihm. Wenn ein hässlicher Mensch porträtiert werden soll, so lässt sich an dieser Hässlichkeit kein Jota abstreichen, und am allerwenigsten, wenn etwa diese Hässlichkeit mit dominierenden Charaktereigenschaften desselben in unmittelbarem Zusammenhang stehen sollte; denn dann kann ich die Tiefe seines Charakters, die „Idee“ dieser Persönlichkeit, nur wiedergeben in der ganzen Hässlichkeit derselben — natürlich nicht in deren Übertreibung. Die Idee des Individuums ist, da das Individuum schon an sich einheitlich ist, nichts anderes als das Wahre oder Wahrste an ihm. Nunmehr wird es ganz klar, wie unrichtig es war, wenn Lessing die „Schönheit“ für das oberste Gesetz der bildenden Kunst in dem Sinne erklärte, wie er es that. Denn man könnte ja die Geltung dieses Satzes annehmen, auch wenn er, wie wir wissen, unbeweislich ist. Allein daraus könnte nur folgen, dass alle jene Gegenstände von der bildenden Kunst ausgeschlossen wären, bei welchen etwas gemeinhin Hässliches zum Wesen der gewollten Vorstellung gehört. Das ist aber Lessings Ansicht nicht. Vielmehr will er, dass gemäss dem vermeintlichen Beispiel der Griechen Zorn auf Ernst herabgesetzt, Jammer in Betrübnis, die wilde Miene zu einer finstern gemildert werden müsse.¹⁾ Dem entsprechend hätte er also z. B. verlangt, dass der Maler die Pestkranken bei der heil. Elisabeth als schöne, wenn auch etwas leidend aussehende Menschen bilde und ihn getadelt, dass er es nicht so gemacht habe. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir Lessings Auffassung als einen Rest von jener manierierten Grazie der verkommenen Antike, welche das verflossene Jahrhundert charakterisiert, betrachten und damit entschuldigen. Für uns aber gilt eine solche Entschuldigung nicht mehr. Es gehörte in das Bereich der Absurditäten, wenn jemand behaupten wollte, das Meer, welchem Aphrodite entstieg, müsse anders, „idealer“ ausgesehen haben, als dasjenige, welches zuerst den poetischen Menschengeist zur Bildung jenes Mythusses begeisterte. Ein Idealisieren im Sinn von „Schönmachen“ giebt es nicht. Eine Abweichung von der Wahrheit, welche gerechtfertigt sein kann, giebt es nur im Stilisieren.

So wie wir haben denn auch die anerkannt grössten Bildnismaler ihre Aufgabe gefasst, Raphael nicht ausgenommen. Wenn dieser seine „Gravida“ mit vorgestrecktem Unterleib malte, so war dies eben wahrscheinlich eine wesentliche Eigenschaft der Erscheinung des Originals. Als Beleg seien weiter genannt der Papst Leo X. und Julius II. dieses Malers; von Tizian der Aretino; von Holbein die grossartigen Bildnisse

¹⁾ Kap. II des Laokoon.

in der Baseler Sammlung, mit das Höchste, was diese Kunst geleistet hat; von Albrecht Dürer, Frans Hals und den anderen ganz zu schweigen. Wenn Lenbach die bedeutenden Persönlichkeiten unserer Zeit in ihrem geistigen Wesen tief erfasst, so beruht darauf seine Grösse, und wir übersehen vielleicht dabei, was uns an seinen Werken, vom selben Prinzip des Realismusses aus, nicht befriedigt. Denn jenes ist die höhere Aufgabe der Kunst. Niemals kann ferner in einen Menschen eine Bedeutung hineingesehen werden, welche er nicht hat, oder eine andere als diejenige, welche er hat. Diese einfachen Dinge so ausführlich darzulegen wäre trivial, wenn es nicht nötig wäre. Dass es nötig ist, daran ist in hervorragendem Masse eine Verwechslung schuld. Manche denken bei dem Verlangen vollkommener Deutlichkeit des Originals im Bild, man verlange damit nur die sogenannte Ähnlichkeit, d. h. die Gleichheit der äussern Form in ihrem rohen, materiellen Wesen. In diesem Falle würde etwa das geistige Wesen wegfallen und doch eine grosse Ähnlichkeit vorhanden sein. Nennt man letzteres Mangel an Idealismus, so ist dies falsch, es ist vielmehr eine Unzulänglichkeit im Gebiet des Realismus, welche sich freilich auf einen Mangel an idealer Kraft auf Seite des Künstlers gründen mag.¹⁾ Weil es sich hier aber dennoch um eine ganz objektive Sache handelt, so ist es allerdings möglich, dass durch Photographie das gewünschte Resultat erzielt wird. Das ist dann entweder ein Zufall oder eine künstlerische Leistung des Photographierten selbst, nicht des Photographen. Auch von dessen Seite kann eine Kunstleistung hinzutreten, welche sich jedoch lediglich auf dem Gebiete der formellen Schönheit bewegt. Auf alle Fälle leuchtet ein, wie wenig die Kunst auch auf dem Gebiet reinen Realismusses durch mechanische Prozesse ersetzt werden kann.

Die gegebenen Naturgegenstände können in ihrer Wesenheit nicht verändert werden ohne selbst andere zu werden. Daraus folgt, dass die Idee in diesem Falle, wenngleich sie von den verschiedenen Subjekten erst als Vorstellung gebildet, d. h. Phantasiebild werden muss, eine objektive Sache ist. Denn das Phantasiebild wird von den Subjekten dem Gegenstand, so wie er ist, abgenommen.

¹⁾ Dass nur eine grosse Subjektivität das grosse Subjekt ganz erfassen kann, wird in dem Bilde eines bedeutenden Mannes bethätigt. Den Betrachtern kommt jedoch der Umstand zu Hülfe, dass das Gefühl der Bedeutung des Bewusstseins der Gründe in der Erscheinung nicht bedarf. Wenn nur z. B. die Beklommenheit, welche wir vielleicht dem Mann gegenüber im Leben empfinden, auch durch das Bild erweckt wird. Der Künstler seinerseits muss dagegen genau erkennen, welche Einzelheiten das allgemeine Gefühl verursachen. Das ist aber nur eine Fähigkeit des Erkennens und Vorstellens, nicht des Handelns.

Hierin ist der Umstand begründet, dass die Natur die mit ewiger Frische sprudelnde Nahrungsquelle der Kunst ist und bleiben wird. Denn die Natur ist und bleibt objektiv und kümmert sich nichts darum, wie die Subjekte sie betrachten. Sie müssen die Brille ihrer Eigenart absetzen, um das klare Licht des wirklichen Sachverhalts zu schauen. Was nützte es den Künstler, wenn er behaupten wollte, der Stein, den er in Formen gebildet hat, welche von dem Charakter des Granits, wie er in dessen chemischen und physikalischen Entstehungsbedingungen begründet ist, abweichen, sei sein Granit? —

Ist dem Künstler als Vorwurf eine Landschaft gegeben, so erraten wir aus den Umständen oder aus dem Titel des Bildes, dass eine bestimmte Gegend gemeint sei. Haben wir von dieser Gegend eine Vorstellung, so ist die Erscheinung des dort vorkommenden Felsgesteins mit ihr als mit einer konkreten individuellen Landschaft, wesentlich verknüpft. Ist dies Granit, so kann der Künstler sie natürlich nicht mit den Formen des Sandsteingebirges ausstatten. Eine Idee „des Steins“ aber giebt es nicht, die Darstellung „idealer“ Felsen läuft auf Stümperei hinaus. Wenn vielmehr eine sogenannte „ideale Landschaft“ gegeben werden soll, so muss der Künstler die Ingredienzien dazu, nämlich die grossen, einfachen und edeln Formen, da aufsuchen, wo sie in Wirklichkeit vorkommen, an den Gebirgen Italiens und Griechenlands, insbesondere an den vulkanischen Bodenformationen dieser Länder. In diesem Sinne war Rottmann ganz ebenso Realist, wie Schleich oder Achenbach.¹⁾ Denn der poetische Genius, welcher die pathetische Stimmung in seinen Bildern erzeugte, bestimmte zwar die Leistungen des Mannes als individuell eigentümliche; was er aber wiedergab, war durchweg objektiv und zwar gerade jenes Pathos selbst. Daher wäre es ein Irrtum, wenn man dasselbe nun auf eine Natur übertragen wollte, welcher es nicht immanent ist, etwa auf diejenige des Odenwalds. Den norwegischen Gebirgswäldern, welche Achenbach dargestellt hat, ist eine wilde Bewegtheit eigen; also mussten sie ihrem eigenen Wesen entsprechend gebildet werden.

Es giebt aber ferner auch Gegenstände, welche, wenigstens zur Zeit, nur in der Idee und nicht in der wirklichen Welt existieren. Es sind dies Vorstellungen und Begriffe individueller Natur, welche sich entweder als ideale Neubildungen, wie z. B. der Begriff der Liebesgöttin, oder als Vorstellungen von Gegenständen der Vergangenheit, d. h. geschichtliche Vorstellungen zu erkennen geben. Soweit diese Art von Objekten der Kunst durch den Austausch der Anschauungen der

¹⁾ Von Claude Lorrain könnte man nicht dasselbe sagen.

Lebenden in der menschlichen Gemeinschaft gebildet werden, soweit ihr Begriff ein feststehender und als solcher allgemein bekannt ist, lassen sie im Bilde ebensowenig eine Abänderung zu, wie die gegenwärtig in der wirklichen Welt bestehenden Objekte. Denn die sinnliche Vorstellung, auf welche es ankommt, ist hier wie dort allgemein die gleiche.

Der letztern Art sind die historischen Vorstellungen in verschiedenem Grade.

Jeder historischen, d. h. also recht eigentlich individuellen Vorstellung, sind zunächst alle Merkmale ihrer historischen Erscheinung wesentlich. Also ist dem „Landsknecht“ wesentlich, dass er in einer höchst üppigen, oder in einer höchst zerlumpten Kleidung einhergehe, oder in einer Mischung von Beidem, welche seinen häufigen Schicksalswechsel kennzeichnet. Eine gewisse zigeunerhafte Zerlumptheit wird ihm auch bei glücklichen Verhältnissen und reicher Kleidung eigen geblieben sein. In der Variation dieses Zustandes müssen ferner auch die Soldaten in Wallensteins Lager auftreten, und die realste Vorstellung derselben wird allein „Ideen“ abgeben. Die Zeit, in welcher man diese Leute in der Person wohlbehoster und geschniegelter Choristen auf die Bühne brachte, als „ideale“ Pappenheimer und Kroaten liegt glücklicherweise hinter uns. Denn die Bildung ist allgemein bei uns hoch genug gestiegen, um im historischen Drama ein in den Hauptsachen unhistorisches oder phantastisches Kostüm unerträglich zu machen. Damals gerade drängte sich das Kostüm störend vor. Bei richtiger Auffassung kann das nie der Fall sein, denn wenn den Betrachtern das historische Kostüm nicht bekannt ist, so stört sie dieses so wenig, wie das unhistorische. Subjektiv natürlich wäre es auch in der Wirklichkeit möglich, dass einer, statt anzuhören was die Leute reden, nur ihr Äusseres betrachtete. Im Drama aber müssen wir schon von uns aus wissen, dass dies eine Nebensache ist. Wesentlich bleibt jedoch jedes Kostüm den Charakteren. Im gegenwärtigen Fall würden bei richtiger Darstellung Schmutz und Abgetragenheit den Prunk der einzelnen Erscheinung der Soldaten zu allgemeiner Harmonie dämpfen und nivellieren, sodass die Aufmerksamkeit umsoweniger irre geleitet werden könnte. Der grösste Realismus also ist dem Zustandekommen der Idee in concreto nach jeder Richtung hin am dienlichsten. Es kommt immer nur darauf an, dass man den darzustellenden Gegenstand selber richtig fasst. Giebt man z. B. die „Räuber“ im Kostüm der Zeit, „als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden stiftete,“ so ist dies offenbar unrichtig. Denn der Dichter hat das Stück aus seiner Zeit heraus empfunden und geschaffen und auch wir würden im andern

Fall in Charakteren und Thatsachen eine Schiefheit empfinden. Wenn dagegen Schillers äussere Vorstellung von Wallensteins Lager vielleicht mehr einem Feldlager von Seidlitzkürassieren als von Pappenheimern ähnlich gesehen hätte, so wäre dies ganz gleichgültig. Denn offenbar wollte er auf die historische Vorstellung hinaus und hat alles dazu gethan, was der Dichter zu ihrem Zustandekommen beitragen kann. Gerade der Realismus macht hier den Dichter gross, wie später im Gastmahl in den „Piccolomini“ und im dritten Akt von Wallensteins Tod. Daher müssen, wie aus der Dichtung selbst hervorgeht, diese Szenen in der That so realistisch gegeben werden, als die vorhandenen Mittel irgend erlauben, um die Idee zu erreichen.

Dem Philoktet ist seine Wunde wesentlich. Der Künstler, welcher ihn darzustellen hat, wird also nichts thun können, als die mit derselben zusammenhängenden Erscheinungen des Leidens aufs deutlichste der Natur abzulauschen, ob er nun ein Bildhauer oder ein Schauspieler ist. „Schön“ wird dabei freilich nichts sein können, aber mit jeder Milderung entfernt er sich von der Schönheit der Idee, gradatim bis zur Aufhebung ihrer Existenz. Ja wenn der Dramatiker es für gut befunden hätte, einen Tod durch Gift sich in der Breite seines Verlaufes auf der Bühne abspielen zu lassen, dann würden uns die Zuckungen des Opfers nicht erspart werden können. Man wird jedoch vergeblich nach einer Handlung suchen, in welcher es darauf ankäme.

Die Mildthätigkeit ist der heil. Elisabeth wesentlich, man kann dieses Attribut nur erkennen in der Ausübung desselben. So ist dem Ajax und dem Athamas die verzerrende Raserei in diesem Zustand, seiner bekanntesten Erscheinung, wesentlich, und der Jammer des Vaters ist keine Betrübnis. Je mehr der Gegenstand schon ein idealer, je weniger er ein historischer ist, desto hervorragender wird die Rolle der subjektiven Vorstellung. Bei einem Bilde Christi z. B. kommt es nur noch an auf die unter den Zeitgenossen bestehende Christusidee; Jahrhunderte haben daran gearbeitet, ihr einen göttlichen Charakter zu verleihen in einem Masse, dass der letztere der wesentlichere Teil der Vorstellung geworden ist. Wenn die dem Leben angehörige historische Forschung die Pflicht hat, diesen göttlichen Charakter und die historische Person auseinanderzulegen, so ist dies der Kunst bis zu einem Grade verboten. Denn sie kann die allgemeine Vorstellung nicht verändern. Hier ist der Schreinerssohn eben kein Schreinerssohn schlechthin. Wenn der Maler Wereschagin seine Darstellung gegen den eifrigen Wiener Erzbischof mit dem Hinweis auf die Textesworte des Evangeliums verteidigte, so wird er damit bei solchen, welche das Bild nicht gesehen haben, Eindruck gemacht haben; in ästhetischer

Richtung hat er damit jedoch nichts bewiesen. Erst wenn die Resultate der historischen Forschung in Fleisch und Blut der Allgemeinheit übergegangen sind, und das sind sie allerdings in gegenwärtiger Zeit mehr als jemals, wird eine Veränderung der Idee selbst bewirkt. Im Falle von Christus aber wird der göttliche Charakter in einem besonderen geistigen Inhalt dauernd fortbestehen. Es ist hier daran zu erinnern, in welcher Weise die alten deutschen Meister die Person des Heilands über eine ganz gewöhnliche Umgebung erhoben haben. Ist dies in einem Bild nicht geschehen oder absichtlich unterlassen worden, so beruht es lediglich auf Irrtum, wenn man von Realismus spricht. Denn nur jene Vorstellung ist real und allein massgebend, sie bildet die „Christusidee“ eines Zeitalters.

Mit der Betrachtung der in der Phantasie gebildeten Gegenstände sind wir an den Punkt gelangt, wo eine Untersuchung über das eigentümliche Wesen des Phantasiebildes nötig wird. Auf das letztere kommt es in der That überall allein an. Das Prinzip des Realismusses verlangt, dass das Wiedererkennen des Originals im Bilde ein möglichst vollständiges sei. Dieses Wiedererkennen aber ist Sache der verschiedenen Betrachter; also richtet sich dasselbe nach der sie beherrschenden Vorstellung. Die Betrachter müssen mit dem Gegenstand schon bekannt und sie müssen über sein Aussehen einig sein. Die Erfahrung lehrt jedoch, dass es eine ebenso grosse Thorheit ist, an der Thatsache des transscendentalen Idealismusses kleben zu bleiben und die Gültigkeit der Erscheinungen deshalb zu leugnen, weil die Vorstellungen der Subjekte verschieden sein können und sind, wie es unwissenschaftlich wäre, wenn man sie nicht berücksichtigen würde, d. h. nicht berücksichtigen würde, dass die Erscheinung des Objekts von der Auffassung der Subjekte abhängt. Es muss anerkannt werden, dass in Wirklichkeit bestehende Objekte allen Menschen von gesunden Sinnen gleich erscheinen; diese Erscheinung ist deshalb mindestens eine quasi objektive, vielleicht eine wirklich objektive, und darf jedenfalls völlig naiv wie eine objektive behandelt werden. Was ferner die zweite Kategorie von Gegenständen anlangt, die Bildungen der Phantasie, so sind auch diese allgemein gültige, d. h. sogut wie objektiv. Gehören sie der Phantasie nur eines Subjekts an, so steht derselben auch die beliebige Bildung frei; andernfalls sind sie schon unter denjenigen allgemein bekannt, für welche allein das Bild überhaupt berechnet sein kann: sie sind schon Produkte einer gemeinsam schaffenden Phantasie und das gemeinschaftliche Phantasiebild steht so fest wie ein wirkliches Objekt. Malt der Künstler sich selber etwas, so braucht ausser ihm niemand zu erkennen, was es ist, und es wird

doch den Kunstgenuss herbeiführen. Dass aber mehrere den Gegenstand wiedererkennen, das kann im höchsten Masse nur erzielt werden durch vollkommene Objektivität der Darstellung, d. h. eben wieder durch die realste Darstellung. Wenn es nun freilich auch in diesem Falle nicht bei jedem Betrachter zum Wiedererkennen kommt, so hat der Künstler doch alles gethan, was er seinerseits dazu beizutragen vermag, und der Betrachter ist es, den die Schuld der subjektiven Abirrung seines Phantasiebildes trifft. Eine Schwierigkeit bieten allein die teilweise idealen, nur zum Teil historischen Vorstellungen. Hier muss immer im einzelnen Fall entschieden werden, welche Bedeutung die allgemeine Vorstellung gegenüber der historisch richtigen hat. Geschichte von gestern, die allgemein bekannt ist, kann der Dichter nicht nach seinen Zwecken verändern; längstvergangene Begebenheiten aber muss er nur in der Erscheinung belassen, welche eine allgemein bekannte ist und wäre diese selbst eine historisch falsche. Rein sinnliche Vorstellungen liegen dabei der historischen Wahrheit immer näher, als ideell komplizierte. Andererseits wird man zugeben müssen, dass die Renaissance das antike Kostüm richtig darzustellen glaubte, und dass auch bei uns ein Rest von Subjektivität bestehen könnte, der uns nicht erkennbar ist. Auch bei den ideellen Vorstellungen werden hinwiederum gewisse Thatsachen selbst einer fernen Vergangenheit allgemein bekannt sein: dass Otto III.¹⁾ jung verstarb, vielleicht auch, dass er Römerart mehr liebte, als deutsche, ist allgemein bekannt; ob er aber zwei Römerzüge machte oder einen, das ist für die Idee von ihm ganz gleichgültig. An und für sich wäre es auch gleichgültig ob er am Friesel starb oder an Gift. Weil aber der letztere Tod der mitleidwürdigere und tragischere ist, darum verbindet die Idee diese Vorstellung lieber mit dem an sich schon mitleidweckenden frühen Tode des Kaisers. In solcher Verfassung ist das Phantasiebild nunmehr Idee und Objekt der Kunst und unterliegt als solches dem Prinzip des Realismusses. Weil das Bild um so mehr seiner Idee entspricht, je realer es ist, so findet im gegebenen Gegenstand eine vollständige Coincidenz des Realismusses und Idealismusses statt: die realste Erscheinung ist die Idee des in concreto gegebenen, individuellen Gegenstands. Dass es möglich ist, beim konkreten Gegenstand überhaupt von „Idee“ zu sprechen, beruht lediglich auf der transscendentalen Natur des Phantasiebildes.

¹⁾ Ich hielt es für passender, dieses nicht klassisch bearbeitete Beispiel zu wählen, als etwa Maria Stuart oder die Jungfrau, weil im letztern Fall nicht so kurzweg geurteilt werden kann, auch das eigene Urteil nicht so frei ist.

Bei der Geltung, welche wir dem Prinzip des Realismusses eingeräumt haben, erscheint es passend, noch einige Künste zu erwähnen, deren eigentümliches Wesen zu Missverständnissen Anlass geben kann und gegeben hat. Ich meine diejenigen, welche, wie die Lyrik und die Musik, subjektive Zustände schildern. Der innere Zustand eines Subjekts, die eigene Empfindung, ist für diese Künste und den Genuss ihrer Erzeugnisse ganz ebenso objektive Thatsache, welche sie mit den ihnen zu Gebote stehenden Mitteln nachahmen, wie die körperlichen Gegenstände es sind für die übrigen Kunstgattungen. Die Nachahmung erscheint hier für die Untersuchung nur dadurch kompliziert, dass sie keine so unmittelbare ist, wie vom körperlichen Gegenstand. Sie ist vielmehr eine indirekte, indem durch das Vehikel der Vorstellungen und Empfindungen der Geniessende selbst zur Nachschöpfung des Originalen veranlasst wird. Die Lyrik ahmt nach so gut wie das Epos, nur dass das letztere äussere, die Lyrik innere Begebenheiten darstellt. Die Kunstform der Lyrik ist die, dass sie die Begebenheit, eine Gemütsstimmung, als gegenwärtig erlebt werdend oder vor sich gehend schildert. Jene Stimmung des Subjekts also, welche im Gedicht oder in der Musik niedergelegt ist, muss von dem anschauenden (hörenden) Individuum miterlebt und mitempfunden werden, wenn das Kunstwerk zu Stande kommen soll. Dies kann aber nur geschehen, wenn der Ausdruck, welchen der Dichter seiner Gemütsstimmung gegeben hat, ein ganz allgemein verständlicher, d. h. ein in Wahrheit zutreffender ist. Also herrscht auch hier Objektivität und Realismus in der Erscheinung. Der Dichter, welcher in der Vergegenständlichung des eigenen Gefühls das Höchste geleistet hat, ist Goethe. Unzählige werden sich deshalb an vielen seiner Werke dauernd erfreuen können, weil er in denselben allgemein menschlichen Empfindungen einen einfachen und allgemeingiltigen Ausdruck verliehen hat.

c. Die Idee als neuerschaffener Gegenstand.

Bisher hatten wir es mit reinen Nachschöpfungen oder mit der nachahmenden Kunst im engsten Sinne zu thun. Es ist der Kunst jedoch auch möglich Erzeugnisse hervorzubringen, welche als Neuschöpfungen erscheinen. Dies ist nach zwei Richtungen hin der Fall: entweder werden mehrere individuelle Gegenstände und Einwirkungen anderer auf ihre Erscheinung, d. h. Zustände der ersteren im Hinblick auf eine gewollte Einheit zusammengesetzt, oder es werden neue Organismen gebildet, welche in der wirklichen Welt nicht als Individuen existieren.

Eine Zusammenstellung von der wirklichen Welt angehörigen Gegenständen und Zuständen derselben kann gedacht werden, insofern sie sich gegenseitig zufällig sind und sich nicht in ihren natürlichen Merkmalen als unvereinbar zu erkennen geben. Letzteres wäre der Fall, wenn wir z. B. eine Theegesellschaft in einen Pferdestall bringen wollten. Nicht alle Beispiele verkörpern den Widerspruch so scharf und enthalten ihn doch. Sie sind aber alle gedeckt durch das Prinzip der Einheit des Gegenstandes. Dagegen soll hier die positive Möglichkeit der Zusammenstellung untersucht werden.

Man setze z. B. als Gegenstand des Bildes eine Landschaft, so liegt die herrschende Witterung nicht in der Landschaft, sondern sie ist ihr zufällig. Andererseits ist die Witterung an einem Orte, welcher denkbarer Gegenstand der Zusammenfassung in einem Bilde ist, in jedem gewählten Moment der Beobachtung einheitlich. Man kann also die Landschaft — abgesehen selbstverständlich von den Gesetzen der Komposition, die der formellen Schönheit angehören und bisher in keiner Weise Gegenstand unsrer Erörterung waren — ganz so abbilden, wie sie ist. Nun sei aber die gewählte Gegend eine öde Heide und auf dieser Heide stehe ein einsames, halbzerfallenes Kloster, so ist zwar nichts dagegen einzuwenden, wenn der Künstler den hellen Sonnenschein aus dem Bilde strahlen lässt; denn es besteht ja objektiv eine Einheit. Aber eine höhere Kunstleistung wird es sein, wenn der Künstler auch die zufälligen Erscheinungsbedingungen aus dem Wesen der Landschaft, so wie es sich menschlich (subjektiv) darstellt, hervorholt und das Bild in eine trübe, melancholische Stimmung versetzt. So wird er eine höhere Einheit erreicht haben, welche eine subjektive geworden ist, während sie gleichzeitig objektiv verbleibt.

Die ideale Vereinigung kann stattfinden im Hinblick auf die physiologisch angenehme Erscheinung der blossen Form. Dann bewegt sich der Idealismus auf dem Gebiet der formellen Schönheit. Hierher gehört z. B. die Anwendung von Wolkenschatten zu künstlerischen Zwecken. Sie kann ferner stattfinden im Hinblick auf den geistigen Inhalt des Gegenstands selbst. Der erstere Idealismus ist der bildenden Kunst ganz eigentümlich, im letzteren wirkt sie mit ihren eigenen Mitteln poetisch oder vielmehr einer Art der Poesie analog, nämlich der Lyrik.

Auch in der wirklichen Welt könnte das beschriebene einheitliche Bild jederzeit zu Stande kommen. Umgekehrt können wir nicht sagen, dass objektiv entweder Regenwetter oder Sonnenschein zu der oder jener Landschaft gehöre. Die Zusammengehörigkeit in der Erscheinung fließt lediglich aus einer menschlichen Empfindung. Die

Einheit ist erzeugt worden in der Idee, also ist sie eine ideale, während alle ihre Bestandteile völlig real sind und der wirklichen Welt angehören. Zum erstenmale tritt hier der Begriff des Schönen in die Idee: die Neubildung in künstlerischer Absicht ist schön, weil sie schon behufs einer subjektiven Befriedigung erbracht wurde. Diese Befriedigung ist eine, wenigstens bei natürlicher Empfindung, unter Menschen allgemeine; deshalb pflegt das ihr entsprechende Bild ganz unmittelbar zu ergreifen, ohne dass es darauf ankäme, ob der Beschauer sich von den Gründen Rechenschaft zu geben vermag oder nicht.

Die Einheit, im Hinblick auf welche die ideale Schöpfung stattfindet, ist gewöhnlich durch einen einzigen der im Bilde vorkommenden Gegenstände bestimmt. In diesem Falle stehen wir, was diesen Gegenstand anlangt, auf dem Boden der letzten Betrachtung: die Idee in concreto bestimmt den Gegenstand und seine ganze Umgebung. Daher coincidieren Realismus und Idealismus insofern, als die subjektive Stimmung, welche die höhere Einheit geschaffen und den Gegenstand idealisiert hat, gerade so empfunden wird, als gehöre sie dem Gegenstand schon selbst an und liege in ihm begründet, nicht in uns, d. h. als sei sie dem Gegenstand immanent und aus ihm hervorgeholt. Dass wir so supponieren, wird weiterhin durch die Erfahrung bestärkt, dass die idealisierende Thätigkeit an dem Objekt selbst ja gar nichts verändert hat. Die Idealität ist also in diesem Falle nichts als subjektiv gefasste Realität, der Einklang von Subjekt und Objekt.¹⁾

Schon beim Bildnis bestehen Aufgaben dieser freien Thätigkeit des Künstlers, weil er das Individuum, wenigstens im Gemälde, nie ganz allein darstellen kann. Ganz wie bei der Landschaft, so ergibt sich auch aus dem Wesen einer Person die ihr eigenste Umgebung, Lichtstimmung etc. Zu einem ernsten Manne gehört eine ernst gestimmte Umgebung; ein heiteres Mädchen fordert eine andere Stimmung als eine elegante Salondame.

Der hier thätige Idealismus, soweit er sich auf geistigem Gebiet bewegt, ist gewöhnlich objektiv schon so deutlich vorgebildet in der gewohnten Kleidung und Umgebung einer Person, dass man das künstlerische Schaffen ein poetisches, lyrisches nicht nennen wird. Dagegen erscheint die Landschaftsmalerei in ihren höchsten Leistungen immer lyrisch. Umgekehrt wird beim Bildnis jener Idealismus theo-

¹⁾ Bezeichnet man die Thätigkeit, welche ihn hervorbringt, als das „Idealisieren“, so ist dies an sich korrekt. Allein der Sprachgebrauch denkt an eine verändernde Bearbeitung des konkreten Gegenstands selbst. Somit wäre das Wort sprachlich doch nicht richtig angewendet.

retisch verlangt werden können, weil er dem wahren Realismus gleich ist, während an die Landschaft bei dem rein zufälligen Wesen der Erscheinungsbedingungen eine solche Forderung nicht unbedingt gestellt werden kann: die Stimmung ist objektiv stets eine einheitliche. Man bilde die Landschaft nach wie sie ist, und man wird immer ein Schönes erbracht haben. Schon durch die Erfüllung der Bedingung völliger Objektivität wird der Künstler „so gross“ sein „wie die Natur“. Denn es ist wohl schon eine bedeutende That, sein Ich bis auf den letzten Rest auszuziehen. Noch höher aber steht die Leistung, wenn er aus der Landschaft selbst die subjektive, menschlich so gut wie objektive Stimmung herausempfindet und im Bilde zur bleibenden Erscheinung bringt. So haben bei all ihrer Objektivität die alten Niederländer das Höchste erreicht, vermutlich gerade wegen derselben, indem sie von der Natur selbst darauf hingewiesen wurden. Ruysdaels „Kloster“, sein „Judenkirchhof“, sind in dieser Richtung das Grösste, was die Landschaftsmalerei hervorgebracht hat. Unter den lebenden Meistern scheint mir, abgesehen von A. Achenbach, in der bezeichneten Richtung gegenwärtig Wenglein hervorzuragen.

Das Gesetz der Coincidenz von Realismus und Idealismus im gegebenen Gegenstande macht jede Erscheinung der persönlichen Subjektivität des Künstlers im Bilde unzulässig, soweit sie nicht in dem freien Spielraum des Zufälligen liegt. Die Meisterschaft im Sinne von Stil (Manier) kann am Objekt selbst nicht das geringste ändern. Technische Eigentümlichkeiten können sich nur bewegen in dem Gebiete der Umgebung, der Lichtverhältnisse u. dergl. Wollte der Künstler die Natur meistern, würde er ihr Erscheinungsformen aufnötigen, welche ihr nicht eigen sind, würde er ihr bei Tage Farben leihen, welche nur die Dämmerung hervorbringt u. dergl. m. — dann könnte uns nur seine sonstige Grösse auch diese Darstellungsweise interessant machen. Die Kleinen aber werden bei solchem Beginnen aus dem Sattel geworfen. — Claude Lorrain ist ohne Zweifel lyrisch höchst bedeutend; aber bei ihm ist die Stimmung das erste, aus welcher er Landschaften erzeugte, sodass sie zwar zu dieser Stimmung passen, aber der inneren Wahrscheinlichkeit bis zu einem gewissen Grade entbehren. Als dem Prinzip des Realismusses widersprechend bezeichnen sie insofern eine künstlerische Abirrung und tragen Symptome der Senilität der Kunstepoche an sich, welcher sie entstammen. Sie sind keineswegs „ideale“, sondern höchstens „stilisierte“, d. h. subjektiv, wenn auch einheitlich, von der Natur abweichend charakterisierte Landschaften. Eine Stilisierung ist aber bei Landschaftsgemälden nicht erfordert und nicht zulässig.

Von hier aus müssen wir auch einen Künstler, wie z. B. Arnold Böcklin verstehen. Man sehe seinen Drachen in der Gallerie des Grafen Schack in München, um zu empfinden, mit welcher objektiven Gewalt dieses Scheusal, an diesem Orte, Schrecken den Wanderern, Schrecken beinahe dem Beschauer einflösst. Die lyrische Stimmung der „Villa am Meeresufer“ ist in ihrer einfachen Grösse allgemein verständlich und wirksam. Die Stimmung in seiner „Seeschlange“, wie das Meer von salzigem Winde gepeitscht die feuchten Gestalten umflutet, flösst uns allen das Gefühl der Nässe des Elements ein. Um den Preis dieses objektiven Gehaltes gestatten wir ihm gerne die Freiheit seiner subjektiv arbeitenden Phantasie. Aber wir wenden uns ab, wenn uns in eckigen, harten Formen und schreienden, unwahren Farben ein idealer Inhalt geboten werden will, dessen Träger uns keineswegs als ideale Bildungen erscheinen können.¹⁾

Soviel, was die idealistische Zusammenstellung gegebener Gegenstände betrifft. Es erübrigt nun noch zu untersuchen, inwiefern die Bildung nichtwirklicher blos in der Phantasie bestehender Individuen eine Neuschöpfung darstellt.

Die der wirklichen Welt angehörigen Gegenstände sind zwar im Raume einheitlich, aber nicht in der Zeit. Sie sind vielmehr dem Wechsel unterworfen. Untersucht man, was gegenüber der einheitlichen sinnlichen Vorstellung, welche wir die Idee genannt haben, von einer derartigen Einheitlichkeit sei, dass es auch in der Zeit keine Veränderung erleidet, so findet man, dass es eine aus der Erscheinung der Dinge gebildete Grösse giebt, welche jenen Wechsel ignoriert. Dies ist der Begriff, d. h. die Summe von Merkmalen einer Erscheinung. Der Begriff ist eine mathematische, die sinnliche Reproduktion verschmähende Formel, welche aus der Vorstellung durch Heraushebung der sie von anderen unterscheidenden Merkmale als eine feststehende Grösse zugerichtet ist behufs einer beweglicheren Verwendung im Denkprozess. Also ist er von der Vorstellung, die alle Merkmale, auch solche, welche dem Gegenstand mit andern gemeinsam sind, sinnlich enthält, abgezogen. Einheitliche Vorstellungen sind die Gegenstände der Kunst. Darum sind es keineswegs auch Begriffe; allein irgend ein Begriff muss genau angeben, was im Bilde der gewollte Gegenstand und was mit ihm vereinbar sei und was nicht. Darin, dass

¹⁾ Bei einem Künstler, der schon einmal Grosses leistete, steigt das Interesse an seiner Subjektivität gerade wie der Preis seiner Werke. Das ist gerechtfertigt. Man vergesse aber nicht, dass dies mit dem Kunstgenuss gar nichts zu schaffen hat.

man für den Gegenstand der Kunstwerke statt „Begriff“ „Idee“ sagt, spricht sich also das praktische Bedürfnis nach der Richtung aus, dass man einen besondern Namen braucht für jene feststehende sinnliche Vorstellung, von welcher der Begriff mir die unterscheidenden (wesentlichen) nicht alle Merkmale angiebt.¹⁾

Den Umstand, dass der Begriff die Idee bestimmt, sollen einige Beispiele erläutern.

Man setze den Fall, es solle eine Reiterstatue Wellingtons errichtet werden. Aus dem Begriff dieses Gegenstandes werden wir herleiten können, wie das Pferd gebildet werden muss. Es muss gebildet werden nach guter englischer Rasse, von dem Rennpferd sich annähernden Formen. Mancher würde den Feldherrn auf ein sogenanntes ideales Pferd setzen. Aber das wäre ein Irrtum. Denn es ist ein wesentliches Merkmal Wellingtons, dass er englischer General war. Als solcher kann er zu Pferde gebildet werden oder zu Fuss, dahinsprengend oder ruhig beobachtend. Denn alle diese Umstände können wechseln. Auf was für einem Pferd er aber reitet, wenn er reitet, das ist mit unsrer Vorstellung, wenn anders wir eine solche haben, wesentlich und enge verknüpft und umsomehr, wenn wir der Nation angehören, welche das Denkmal errichten wird, nämlich der englischen. Nun aber war es einmal konventionell üblich, Feldherrn im römischen Imperatorenkostüm darzustellen; die Konvention kann ja solche Verirrungen schaffen. Dann freilich ist dem Manne nichts mehr wesentlich, als sein Gesicht und die Unterschrift am Piedestal, alles andere gehört dem römischen Feldherrn, welcher den Oberbegriff hergibt und durch die Eigentümlichkeit, Wellingtons Antlitz zu haben, nur näher bestimmt

¹⁾ Wenn z. B. der Satz ausgesprochen wird: „Cäsar überschritt den Rubikon“, so wird die sinnliche Vorstellung von Cäsar nicht reproduziert; es wird lediglich mit dem historischen Begriff gerechnet. Will man dagegen Cäsar vorstellen, so muss man alles vorstellen, auch was er mit andern gemeinsam hat, sowie ein bestimmtes, im Begriff gleichgültiges Lebensalter. Der Begriff denkt nicht an die Veränderung in der Zeit und wird dadurch einheitlich; beim Begriff „Alexander“ oder „Friedrich der Grosse“ bedarf es keiner Reproduktion in der Vorstellung, es entsteht noch keine Idee. Ist letzteres aber der Fall, so muss sie zeitlich empfunden werden. Dabei denkt man vorwiegend an diejenige Zeit, in welcher der Mann seine grössten Thaten vollbrachte, also bei Alexander an ein mehr jugendliches, bei Friedrich an ein höheres Alter. Das Bild enthält jedoch stets schon die zeitliche Erscheinung z. B. Alexander als Kind (Statue des Lysippos), Friedrich in Sanssouci (Tafelrunde von Menzel). Also ist dies auch bei der vollkommen deutlich gewordenen Idee der Fall; die Phasen dulden durchaus keine Vereinigung. Desshalb ist die günstigste Phase einer Person das Mannesalter, welches die gleiche Erscheinung über die längste Zeit erstreckt.

wird. Daher müssen wir das Pferd in diesem Falle bilden nach der konventionellen historischen Vorstellung römischer Pferde, und damit treten wir dem sogenannten Idealpferd schon näher. Wenn endlich ein Pegasus dargestellt werden soll, etwa zur Krönung eines Theatergiebels, dann allerdings müssen wir ein ideales Pferd schaffen; denn der Pegasus ist selbst ein ideales Gebilde der dichterischen Phantasie. Darzulegen, wie ein solches beschaffen sein müsste, ist hier nicht der Ort. Es leuchtet jedoch ein, dass es ein allen Lebensfunktionen gleichmässig entsprechendes Individuum sein muss, kein solches, das wie das Rennpferd oder das Fuhrmannspferd zu einem ausserhalb seiner Bedürfnisse liegenden, menschlichen Zweck herangezüchtet ist. Die Vorstellung ist in der Hauptsache ganz allgemein bekannt, wenn sie auch kleine Abweichungen gestattet: sie entspricht dem Pferd in einem gedachten Naturzustand.

Die sinnliche Vorstellung, welche dem Begriffe entspricht, enthält beim Individuum alle Merkmale desselben, auch diejenigen, welche es mit andern gemeinsam hat, die nichtcharakteristischen Körpereigenschaften und Geistesigenschaften in ihrer körperlichen Erscheinung. Die Teile eines Individuums der wirklichen Welt lassen sich aber ohne Vernichtung seiner Existenz nicht von ihm abtrennen, weil es ein Organismus ist. Dagegen kann dies geschehen bei einer bloß in der Idee bestehenden Vorstellung, bei dem nicht wirklichen Bild. Wählt man also den Gegenstand so, dass er mehr mit andern gemeinsam, weniger Charakteristisches hat — und das steht der Vorstellungskraft jederzeit frei gegen Aufgabe der Realität des Individuums —, so vergrössert sich der Spielraum des Unwesentlichen, welches also beliebig gebildet werden kann. Dies ist in Wahrheit eine Erweiterung des Begriffs, welche, indem sie den zufälligen Inhalt im Verhältnis zu den wesentlichen Merkmalen vermehrt, die Möglichkeit einer beliebigen Bildung eröffnet. Setzt man eine Bekanntschaft mit dem Schönen voraus, betrachtet man dasselbe als gegeben, so kann dieses Schöne in die weitere Vorstellung in erhöhtem Masse eingeführt werden: der Künstler kann den zufälligen Inhalt auswählen nach eigenen Gründen einer von ihm gewählten Zweckmässigkeit. Den weitesten Spielraum gewährt der Gattungsbegriff: er hält nur noch dasjenige fest, was die ganze Klasse von Individuen von den andern unterscheidet. Der Gattungsbegriff ist aber keine Vorstellung; eine solche entsteht erst, wenn man seiner Armut zu Hilfe kommt durch die rückläufige Thätigkeit der Anfüllung mit einem sinnlichen Bilde, welches nichts derart an sich trägt, dass es den Begriff in seiner Allgemeinheit stören würde. Dies sinnliche Bild

ist die zu dem Begriff gehörige Idee. Das Schöne bleibt dabei das subjectiv Erwünschte, d. h. das Schöngefundene.¹⁾

Daher entspricht der ideellen Vereinigung ein ganz materieller Process des Zusammentragens von Teilen vorhandener Organismen, von welchen man ihrerseits der Überzeugung ist, dass sie dienlich seien, das bildliche Individuum zu einem schönen zu machen. Die Theorie der nachahmenden Künste kann diese Überzeugung nur als Offenbarung betrachten. Die geoffenbarte Norm des Schönen, deren Allgemeingültigkeit nicht geleugnet werden kann, wird durch die Theorie der kosmischen Künste klargestellt. Ich kann hier nur auf die Semper'sche Definition vom Stil (im objektiven Sinn) verweisen. Indem man sich der Erinnerung an die Thatsache, dass die Erweiterung des Begriffs im selben Grade die Möglichkeit der Verhässlichung wie der Verschönerung gewährt, verschliesst, nennt man in der Folge nur die letztere Thätigkeit „idealisieren“. Es heisst also soviel als „die Idee durch Annäherung an die Gattung verschönern“.

Es ist also zutreffend, was der Xenophontische Sokrates über das menschliche Schönheitsideal der Griechen sagt, dass sie es nämlich empirisch durch Zusammenlesen einzelner schöner Teile, hier eines Knies, dort eines Arms gefunden hätten: dabei ist nur das zu bemerken, dass die Auffindung jener Teile als schöner auf die vorausgegangene Offenbarung zurückgeführt werden muss, worüber die antiken Philosophen keiner Erörterungen bedurften. Sie waren in der angenehmen Lage, das Schöne als objektiv gegeben betrachten zu dürfen.

Soll ein ideales Individuum erschaffen werden, so wird es aus Teilvorstellungen zusammengestellt. An diesen Teilvorstellungen ist gar nichts a priori, alles a posteriori. Zeuxis malte für die Agragentiner ein Bild nach fünf auserlesenen Jungfrauen dieser Stadt.²⁾ Raphael

¹⁾ Es ist falsch, zu glauben, dass die Annäherung des Begriffs an die Gattung an sich schon die Verschönerung in sich schliesse. Sie gestattet ebensogut die Karrikatur, denn sie gestattet eben überhaupt eine Veränderung. Mit der Annäherung an die Gattung vereinsamt umgekehrt das Individuum: je schöner es ist, desto mehr wird es sich von andern unterscheiden. Wir setzen eben in das freie Gebiet der Gattung ein, was uns schon schön erscheint und erhalten so allerdings die schöne Idee. Diese ist wieder subjectiv variabel. Allgemein darf jedoch gelten, dass das absolut Notwendige, das um nichts zuviel, um nichts zu wenig Enthaltende oder das völlig Adäquate der Erscheinung dasjenige sei, was wir „schön“ nennen. Das Adäquate aber ist es, was wir nicht erst zu nennen brauchen, um den Begriff zu erwecken, während die eigentümliche Besonderheit genannt wird. Die geringste Besonderheit hat die Gattung, also auch das im übrigen völlig Adäquate. Also ist insofern freilich die Gattung immer schön, d. h. die „Idee.“

²⁾ Plinius XXXV, 36.

hat ausgesprochen, er müsse viele Frauen gesehen haben, um ein schönes Bild einer Frau zu malen. Denn es giebt kein vollkommenes Modell. Von Makart ist derselbe Vorgang als Thatsache bekannt.¹⁾ Diese Beispiele liessen sich noch um eine Reihe anderer vermehren, wenn die jedem Künstler bekannte, von vielen zu ihrem Schmerze zu spät erkannte Thatsache überhaupt des Beweises bedürfte. Abgesehen davon, dass der Mensch das schönere Individuum in seinen schönen Bestandteilen vom hässlicheren unterscheidet ist das Einzige, was a priori vorhanden sein kann, der Umstand, dass der Künstler die schönen Teile wieder zu einem vollkommenen Organismus zu vereinigen vermag. Denn das eben macht das Individuum zum unteilbaren Gegenstand, dass es ein lebendiger, in sich selbst bestehender Organismus ist.²⁾

Bei der Neuschaffung von Individuen im Bilde äussert sich also allerdings eine Kraft, welche man produktiv nennen kann, insofern sie nicht lediglich nachahmt. Ihr Organ ist die Phantasie als einerseits Erinnerung, andererseits eine mit der Begriffsthätigkeit zusammenhängende Funktion, durch welche es möglich ist, die Gattung aufzusuchen und von ihr aus neue Individuen zu schaffen. Allein dieses Schaffen selbst ist auch nur ein Zusammensetzen zu subjektiven Zwecken, und darum ist sie in Wahrheit keine andere als diejenige bei Zusammensetzung mehrerer Einzelgegenstände: Vereinigung zur Erzielung subjektiven Genügens.³⁾ Auch Aristoteles hat dieselbe gewiss gekannt, wenn er auch der Ansicht war, dass das spezifische Wesen der Kunst im Ganzen genommen sich als Nachahmung darstelle.⁴⁾ Das Bild bleibt stets, wie sich Vitruv⁵⁾ ausdrückt, „eine Nachbildung dessen, was ist oder sein kann.“ Vitruv spricht nur aus, was die Anschauungsweise des ganzen Altertums war, die in der Aristotelischen *μίμησις* ihren philosophischen Ausdruck fand. Dieser Ausdruck ist so natürlich, dass, wenn es nötig gefunden wird, ihn einer Erörterung zu unterziehen, dies schon als ein Anzeichen davon betrachtet werden kann, dass wir uns auf einem Irrweg befinden oder befunden haben. Das Altertum hat nie und nirgends den Versuch gemacht, „den Mann“

1) Vergl. hiergegen z. B. Schopenhauer a. a. O. § 45.

2) Das Schönfinden allein birgt das philosophische Problem. Es ist ganz zwecklos, die Thatsache des Zusammentragens zu leugnen, weil jenes durch sie gar nicht berührt wird. Overbeck ist a. O., 2. Aufl. I, S. 35 mit energischen Worten für unsere Ansicht eingetreten.

3) Die neubildende Seite der Phantasie mag man für sich Einbildungskraft nennen. (Vergl. Wackernagel a. a. O., S. 9.)

4) Vergl. Arist. Poetik. Kap. I, 2 u. XXV, 1.

5) VII 5, 1.

oder „das Weib“ darzustellen; sondern es hat diese Begriffe individuell charakterisiert in den Typen der Einzelgötter, so dass der Anthropomorphismus der Gottheit bei den Griechen gerade so gut einen inneren Trieb derselben zu individualisieren, als denjenigen zu idealisieren beweisen würde, während allerdings die einzelne Göttergestalt als ein Typus des Menschen, als eine allgemeine Erscheinungsform seines Wesens erscheint. Der „Kanon“ des Polyklet, der übrigens von andern Künstlern durchaus nicht als massgebend betrachtet wurde, lässt sich theoretisch verteidigen, wenn man anerkennt, dass er sich auf ein ganz bestimmtes Lebensalter bezog: er stellte einen Jüngling von etwa 25 Jahren dar. Man merke aber wohl, dass dieser Kanon sich als solcher nur auf das bloß animalische Gebiet des Körpers bezog; das Antlitz, als Träger der geistigen Erscheinung, war darin nicht begriffen. Die Griechen folgten also ganz und gar der natürlichen Thatsache, dass der Mensch, und damit der anthropomorphe Gott, sobald eine geistige Qualität an ihm erscheinen soll, nicht anders, denn als Individuum sein und existieren kann. So oft bei den antiken Bildwerken eine bestimmte Individualität zu fehlen scheint, so liegt dies am Unvermögen einer frühen Epoche oder an dem für uns überwiegenden Eindruck einer Stilisierung der Form, welche beiden Erscheinungen sich wohl immer die Hand reichen. Die Göttertypen selbst waren ja schon individuell, wie die Pallas oder die Liebesgöttin. Ausserdem variierten aber auch die einzelnen Darstellungen in den nicht notwendig gemeinsamen Bestandteilen, sei es, dass diese Variation auf einer objektiven Verengerung des Begriffs, wie z. B. von der Aphrodite überhaupt zur Urania und Pandemos, oder sei es, dass sie auf der subjektiven Thätigkeit des Künstlers beruhte. Das beweisen in der Literatur vor allem „die Bilder“ des Lukian und unter den Denkmalen z. B. eine Gegenüberstellung der Venus Milo und Venus Medici. Der Typus bezeichnete somit nur eine Klassifikation; das einzelne Bild war reales Individuum.

B. DAS PRINZIP DES IDEALISMUSSES UND DIE SITTLICHE GRENZE DER KUNST.

Den Gegenstand zu verschönern vermag man nur dadurch, dass man von dem gegebenen Gegenstand absieht und durch Phantasie in Nichtwirklichkeit einen neuen schafft, der seinerseits Teile des gegebenen enthalten kann, aber als Einheit jener nicht mehr ist. Die

Voraussetzung der Neuschöpfung ist die Erweiterung des Begriffs, also eine ideelle Thätigkeit. Der für die Vorstellung gewollte Gegenstand wurde dadurch ein schönerer als der wirkliche, dass er ein anderer wurde und zwar ein idealer. Damit ist die Bezeichnung „Idealismus“ für die Bevorzugung schönerer, vollkommenerer Gegenstände praktisch gerechtfertigt.

Der Idealismus hat es also zu thun mit dem Wollen des Gegenstands, für welches die ideale Veränderung nur ein Mittel ist; so lange wir den Gegenstand voraussetzten, war allein die Stärke und die Richtigkeit des sogenannten Realismusses der Massstab des künstlerischen Abbilds bei einheitlichen Gegenständen. Das Wollen ist eine lebendige menschliche Handlung, also nichts Ästhetisches. Diejenige Wissenschaft, welche es mit der Beurteilung der Handlungsweise der Menschen zu thun hat, ist vielmehr die Ethik. Also ist der Idealismus ein ethisches oder sittliches Prinzip.

Der idealistische Künstler bestrebt sich, schönere Dinge darzustellen, als die wirklichen; was „schön“ sei, muss er als bekannt voraussetzen. Daher ist das Postulat, welches zugleich auch an den Betrachter die Anforderung stellt, das Hässliche nicht sehen zu wollen, den Beweis seiner selbst durch die Sittenlehre selbst vorausgesetzt, seinem Inhalt nach unerweislich; denn wir haben gesehen, wie ja auch das Allerhässlichste den Kunstgenuss (d. h. die Idee, oder das „Schöne“) in seiner ganzen Reinheit zu Stande bringen kann. Dennoch steht es damit nicht so schlimm; denn die subjektiven Abweichungen bewegen sich auf verhältnismässig kleinem Raum. Man kann ferner den Satz, dass es menschlich unwürdig sei, das Hässlichere lieber darzustellen, wenn man das Schönere haben kann, als Axiom anerkennen, und man wird dies umsomehr thun müssen, als die Erfahrung lehrt, dass mit der Tendenz auf das Schlechtere die Kunst selbst untergeht. Auch der einzelne Künstler müsste sinken, der eine solche Richtung nehmen würde.¹⁾ Dieser Untergang wäre ein aus sittlichen Gründen stammender, ganz wie aus einem ästhetischen Grunde mit der Entfremdung von der Natur ebenso notwendig der Untergang einer Kunst verknüpft wäre. Möchten wir desshalb die Anschauungsweise beibehalten, welche Plinius einen unsrer barbarischen Vorfahren in seiner Einfalt gegenüber den überfeinerten, materiell geniessenden, einer idealen Auffassung baaren

¹⁾ Es wäre also eine ganz allgemeine Unwahrheit des Verhaltens, das Schlechtere zu wollen. Wenn das Unwahre ästhetisch verwerflich ist, so ist es nicht bloss das besondere Unwahre, sondern auch die Bestätigung einer allgemeinen Unwahrheit durch das einzelne Kunstwerk.

Römern aussprechen lässt: „Auf dem Forum,“ erzählt er,¹⁾ stand auch jenes Bild eines alten Hirten mit einem Stabe, worüber ein Gesandter der Teutonen auf die Frage, wie hoch er ihn schätze, antwortete: „er wolle einen solchen Kerl auch lebendig nicht geschenkt haben.“ Wenn der „Bettler“ Bastien Lepages auf der Internationalen Kunstausstellung von 1883 wegen der Meisterschaft des Künstlers das höchste Lob verdiente — was freilich noch zu erwägen wäre —, so hätte ihm die Kunst den Ehrenkranz schon um des Gegenstands willen nicht reichen sollen.

Das ethische Axiom spricht eigentlich nur die Grenze der Existenzberechtigung der Kunst aus. Sie wäre zwecklos, wenn sie nur die bloße Nachahmung ohne Auswahl, wenn sie die Verewigung des Schlechten durch Abbildung sich angelegen sein liesse. Bei der von Anbeginn monumentalen Qualität der Kunst kann ihr Zweck vielmehr nur sein die Verewigung der bedeutenden, wertvollen Erscheinungen der Wirklichkeit, welche als lebende Wesen dem Untergang anheimfallen müssen, und ausserdem die Darstellung bedeutender, schöner und guter Erzeugnisse der Phantasie, mangels einer so beschaffnen Wirklichkeit. Auch die würdigen Gegenstände der Wirklichkeit sind, wie alles Irdische, in einer oder der andern Hinsicht stets unvollkommen, während sie eine Veränderung keineswegs zulassen. Also bilden die idealen Gegenstände eine Bereicherung des Stoffgebiets der Kunst, welche den Ausfall an unbrauchbaren Objekten deckt.

Jetzt endlich sind wir mit dem Schönheitsprinzip Lessings zusammengetroffen. Es bewahrt seine volle Gültigkeit bei der Auswahl der darzustellenden Gegenstände, seien dieselben wirklich gegebene oder ideale. Wenn man jedoch das Postulat des Idealismusses für die Kunst anerkennt, so muss man in der Anwendung desselben einen Punkt fest im Auge behalten: Es schöpft seine innere Berechtigung aus dem Umstand, dass der Gegenstand der bildlichen Vorstellung ein gewollter ist. Daher kann seine Wirkung sich nur erstrecken auf die gewollte Einheit des Gegenstands. Letztere bestimmt sich aus dem Bilde selbst als dessen vom Künstler beabsichtigter Gegenstand; die Überschrift kann dafür einen Anhaltspunkt gewähren, aber sie ist nicht massgebend.²⁾ Wenn also etwas Hässliches in einem Bilde vorkommt, so ist damit keineswegs gesagt, dass dieses Hässliche vom Standpunkt

¹⁾ A. a. O. XXXV, 8 a. E.

²⁾ Dagegen ist das Gewollte zu allererst vom Künstler gewollt und seine Absichten sind daher zu untersuchen, wenn man beurteilen will, inwieweit er das Gewollte erreichte oder wollen durfte.

des Idealismusses aus verwerflich sei; denn dies kann nur der Fall sein, wenn es den einheitlichen Gegenstand in seiner Wesenheit selbst ergreift, d. h. wenn das Hässliche selbst das Gewollte ist. Ein anderer Schluss lässt sich nicht machen. Es kann also jedes beliebige Hässliche dargestellt werden, wenn es nicht der einheitliche Gegenstand selbst ist, d. h. nicht das Resultat der Gesamterscheinung ist, welchem vielmehr das Hässliche dienen kann. Eine Kunstart fordert sogar stets die Darstellung irgend eines Hässlichen, eines sittlich Hässlichen: Die tragische Kunst. Hässlich wäre jedenfalls der ungerechte Ausgang, indem er sittlich verstimmen würde. Daraus folgt, dass in der Tragödie, d. h. dem Drama mit unglücklichem Ausgang, objektive Verletzungen des Sittengesetzes nicht nur vorkommen dürfen, sondern vorkommen müssen. Denn sonst wäre der Untergang des Helden eben jenes hässliche Resultat. Anders verhielte es sich, wenn uns ein Autor unter der Devise eines schönen Resultats in der Masse der Erscheinung bloß Hässliches, insbesondere sittlich Hässliches bieten würde. Dann wäre eben der letztere Eindruck der überwiegende und das schöne Resultat bloßer Schein. Dies ist also auch verwerflich und ändert an der Richtigkeit jenes Satzes nichts.

Die Tendenz, die hohe Kunst zu den höchsten Zwecken zu gebrauchen, ist dieselbe, welche die ganze Menschheit im Leben beherrscht und jeden Einzelnen beherrschen soll, das Möglichste zu leisten. Dies aber kann im Einzelnen in verschiedenem Grade der Fall sein; ebenso wäre das Gegenteil denkbar, dass der Künstler sich in verschiedenem Masse der gemeinen Wirklichkeit hingäbe. Zwischen beiden Richtungen liegt jedoch ein fester Punkt, welcher sie scheidet und gegeneinander abgrenzt, wie der Gefrierpunkt Wärme und Kälte. Dieser Punkt ist da, wo ein zwischen „schön“ und „hässlich“ indifferenter Gegenstand vorliegt.

Ein Objekt, welches zwar nicht schön, aber auch nicht hässlich ist, kann auch unter der Herrschaft des Idealismusses jederzeit Gegenstand der Kunst sein. Denn es ist nichts an ihm ersichtlich, was auf eine Verletzung des ethischen Grundsatzes hinausliefe. Kommt eine gute Leistung in der Reproduktion, in der bildlichen Darstellung hinzu, so ist ein ungetrübtes Schöne erreicht, insofern die Darstellung schön, der Gegenstand ohne weitere Wirkung ist. Man kann den hässlichen Gegenstand als einheitlichen das An-sich-Hässliche nennen, weil ja das Hässliche sonst von der Kunst nicht ausgeschlossen ist. Das An-sich-Hässliche bezeichnet eine Grenze der Kunst. Es ist einleuchtend, dass sich die Ästhetik nirgends erlauben darf, den Künstlern Vorschriften darüber zu machen, was sie produzieren sollen, da man auch

keinem Menschen Gesetze darüber vorschreibt, was er thun, sondern nur darüber, was er lassen solle. Diese Schranke aber folgt aus der Existenz der Kunst selber. Als Grenze ist sie verstandesmässig, d. h. negativ, gefasst und für die Kritik allein haltbar.

Jedes objektiv erscheinende Hässliche kann als Bestandteil eines Schönen dargestellt werden. Daher kann im Drama auch das Unsittliche im engern Sinn vorkommen: Ehebruch, Blutschande und dergleichen, sofern es nur objektiv verbleibt. In einem einzigen Fall kann jedoch ein bestimmtes Unsittliche von der reinen ästhetischen Theorie zurückgewiesen werden. Man kann es das Sittlich-Hässliche des Bildes, nicht des Gegenstandes nennen, obwohl es durch die Qualität des letzteren bedingt ist. Eben darauf, dass es auf den Gegenstand als Bild ankommt, beruht die Möglichkeit eines ästhetischen Beweises, wie sogleich klar gemacht werden soll.

Wenn Hans Makart in seinem Bilde „Einzug Karl V. in Antwerpen“ etwas sittlich Hässliches dargestellt hätte, so vermöchte nach dem Prinzip des Idealismusses die ganze Formenschönheit des Kunstwerkes nicht mehr, ihm zu dem Preis der untadeligen Schönheit zu verhelfen. Allein ist es denn unsittlich, wenn Jungfrauen nackt in einem Zuge von bekleideten Menschen einherschreiten? Gewiss, wenigstens für die Empfindung unsrer Zeit in Deutschland. Sie würden es nicht ungestört thun können, nicht ohne dass dadurch allerhand Unfug veranlasst würde. Allein diejenige Zeit, in welcher sie es ohne derlei Folgen thun könnten, diese Zeit wäre doch wohl eine sehr sittliche? Die Sitte ist eben eine dem Leben angehörende, gegebene, historische, d. h. veränderliche Grösse. Zu der Zeit, in welcher der vom Künstler dargestellte ceremoniöse Akt stattfand, war es zwar üblich, dass lebendige Frauen in antik idealisierter Tracht, d. h. in teilweise nackter Gestalt, auf Triumphbogen und auf Festwagen als allegorische Gestalten figurirten. Allein so gesittet war jene Zeit keineswegs, dass Jungfrauen mit solcher Ungeniertheit und Gleichgültigkeit gegen ihre Umgebung, in dieser Nacktheit auf der blossen Strasse, mitten in einem Festzug hätten einhergehen dürfen. Also ist es eine sehr ideale, höchst sittliche Vorstellung, welche der Künstler erweckt hat — — —

In der That könnte die Unsittlichkeit nur in den Augen derjenigen erblickt werden, welche das Kunstwerk so ansehen. Denn diese Frauen kümmern sich nichts um die Menschen, welche sie betrachten, so wenig wie um die Jünglinge, neben welchen sie hinziehen. Dagegen lässt sich an der Venus von Medici allerdings etwas Sittlich-Hässliches finden, obgleich Leute, welche sich vor jenem Bilde bekreuzen, diese

Nudität in ihrem Salon aufzustellen vielleicht keinen Anstand nehmen würden. Wo liegt nun der Unterschied?

Hier offenbart sich die durchschlagende Bedeutung des Gesetzes der Wahrheit für die Kunst. Es bedarf keineswegs der Ethik, um unsre Frage zu entscheiden.¹⁾ Die Jungfrauen auf dem Makart'schen Bilde stehen in einem Rahmen, der mit deutlicher Stimme für sie ausspricht: „Wir sind kein Gegenstand menschlichen Begehrens; wir haben nichts mit Euren Begierden zu schaffen.“ Wenn sie aber gegen das Gesetz der negativen Wahrheit verstossen würden; wenn aus ihren Mienen und der Art, wie sie sich benehmen, eine Absicht in ihnen zu supponieren wäre, dass sie trotz des Rahmens und im Widerspruch mit dem negativen Moment die sinnliche Begierde des Beschauers anreizen wollen, dann wäre im Falle des Erfolges das gerade Gegenteil des Kunstgenusses, die Enttäuschung erzielt. Also wäre eine solche Darstellung zu verwerfen: das sittlich Hässliche des Bilds besteht in der Nichtobjektivität eines für die Sitte differenten Gegenstandes. Ein solcher Gegenstand ist vor allen die Nudität als Ausdruck der Geschlechtsbeziehung. Das sittlich Hässliche einer körperlichen Erscheinung beruht auf dem Heraustreten aus dem Rahmen, auf dem Ignorieren des negativen Moments seitens des Bildes, welches erkannt wird aus einem solchen Verhalten des Gegenstandes, das nur mit Bezug auf den Beschauer und aus sich selbst nicht irgendwie erklärt werden kann. Wir pflegen dies mit dem Ausdruck „Absichtlichkeit“ zu bezeichnen. Ästhetisch ist dieselbe eigentlich nichts als eine Stilwidrigkeit (im subjektiven Sinn dieses Wortes), ein absoluter Verstoss gegen die negative Wahrheit. Und derart ist allerdings die Venus von Medici; ihre Haltung ist nur bei einem Frauenzimmer denkbar, welches die Absicht, einen Mann anzureizen, entweder hat oder sich verstellt. Dass sie auf einem Postament steht, nützt sie der Energie dieser Thatsache gegenüber noch weniger, als ihre derzeitige Farblosigkeit. Wir haben nunmehr das sittlich an sich Hässliche gefunden, statt dessen man auch sagen könnte:

¹⁾ Dieser Überzeugung war Schiller. „Ich bin überzeugt“, schreibt er, „dass jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner andern Forderung unterworfen ist. Hingegen glaube ich auch festiglich, dass es gerade auf diesem Wege auch alle andern Forderungen mittelbar befriedigen muss. Zuerst angeführt von Strauss, dessen Ansicht war: Ein wirklicher Verstoss gegen die Sittlichkeit beim Dichten wird immer zugleich als ein Verstoss gegen die Gesetze der Schönheit erscheinen und sich nachweisen lassen.“ Vergl. Vischer a. a. O. § 59. Wir liefern hier in concreto den Beweis.

das an sich Unsittliche. Praktisch stellt sich der Sachverhalt, welcher theoretisch als Unwahrheit bezeichnet werden muss, dar als ein seitens des Künstlers beabsichtigter Zwang, als eine seitens desselben beabsichtigte Unfreiheit des Beschauers beleidigender Natur, da sie voraussetzt, dass wir für die Reizungen des Gegenstandes nicht unempfindlich seien.

Nun setze man aber den Fall, die Statue sei das Porträt einer zu ihrer Zeit bekannten feineren Dirne, dann freilich wäre sie auch von dem Gesichtspunkt der Sittlichkeit aus eine tadellose Leistung. Und nun erinnere man sich daran, dass wir die Entstehung des Bildes in eine Geschichtsepoche versetzen müssen, in welcher der rein kosmische, unschuldige Begriff der Liebe zum Weibe und damit die entsprechende Vorstellung der Personifikation derselben längst verschwunden war: so wird einleuchten, dass ein derartiges Bild der Liebesgöttin eine zutreffendere Vorstellung derselben für die Zeitgenossen erbrachte, als irgend ein anderes. Daher erhebt sich auch in dieser Fassung die Statue zu einem Kunstwerk ersten Ranges: aber die Zeit ist durch das Kunstwerk als eine gesunkene gekennzeichnet. Hieraus folgt wiederum, was wir längst festgestellt haben, dass die Künstler keine andern Ideen erschaffen können, als ihre Zeit.¹⁾

Im Drama hat das Prinzip des Idealismusses eine über allen Zweifel erhabene Bedeutung: es giebt kein realistisches Drama in dem Sinn, dass eine schlechte und ungerechte Begebenheit vorgestellt würde, lediglich wie sie sich zugetragen hat. Das scheinbar unverschuldete Unheil, welches sich in der wirklichen Welt abspielt, ist immer unbegreiflich. Um das wiederzugeben, bedürfte man keiner fünf Akte. So lange es eine dramatische Kunst giebt, wird vielmehr die Darstellung idealer, völlig gerechter Handlungen ihr Thema sein, es giebt kein Drama von Shakespeare, welches nicht diesen Idealismus bethätigte. Der Idealismus liegt nicht im Aussprechen sittlich hoher oder philosophisch tiefer Gedanken, er liegt auch nicht in irgend einer Stilisierung, er liegt vielmehr im Endresultat der dargestellten Begebenheit.

Das ästhetische Prinzip der Einheitlichkeit ist es, in dessen Gebiet das ethische Prinzip des Idealismusses Eingang in die Kunst findet. Die Vereinigung zu künstlerischen Zwecken kann, wie wir gesehen haben, auf zweierlei Art stattfinden: entweder ist sie eine Zusammenstellung von vorhandenen Einzelgegenständen, deren Zuständen oder deren

¹⁾ Nachdem wir nun alle Beziehungen des Idealismusses besprochen haben, ergiebt sich, dass auch aus den Forderungen dieses Prinzips ein stichhaltiger Grund gegen die Bemalung von Skulpturwerken nicht gefolgert werden kann.

Wirkungen auf einander, oder sie ist eine Vereinigung von Teilen zu neuen Individuen. Vorwiegend das erstere Gebiet ist es, auf welchem sich der Idealismus der bloßen Form abspielt. Wenn der Maler einen schönen Körper erfindet, so ist diese Schönheit Schönheit des Inhalts, nicht physiologischer, sondern ideeller Natur. Aber die Bewegung von Körpern kann einen schönen Linienfluss der Silhouette, die Färbung derselben einen angenehmen Übergang zur farbigen Umgebung hervorbringen. Dies ist rein formelle Schönheit. Wenn also aus Rücksichten der Farbenzusammenstellung die Farbe eines Gegenstandes rein sinnlich unschön wäre, so kann dieser Fehler z. B. dadurch gehoben werden, dass der Künstler einen Wolkenschatten darauf wirft.¹⁾ Hier handelt es sich um die bloße Form ohne jeden ideellen Inhalt. Dennoch ist dies Idealismus.

Wir haben das An-sich-Hässliche als von der Kunst ausgeschlossen bezeichnet. Das Resultat der entsprechenden Ausscheidung ergibt als möglichen Inhalt der abbildenden Künste die Gegenstände der wirklichen Welt vom indifferenten bis zum schönen; ferner alle idealen Bildungen von den schönen Gegenständen bis herab zu den indifferenten. Beide Gebiete sind durchaus beherrscht vom Prinzip des Realismus. Daraus ergibt sich, dass es ganz ungerechtfertigt ist, einen Widerspruch zwischen Realismus und Idealismus zu statuieren.²⁾

¹⁾ Gewisse Gegenstände verbieten sich ganz: wenn der Frühling uns angenehme Empfindungen erweckt, so thut dies doch nicht die Zusammenstellung des blauen Himmels und grüner Bäume. Der Gegenstand kann also aus formalen Gründen nicht gewählt oder er muss verändert werden, was in diesem Fall um so schwieriger ist, als der Äther eigenes, das Bild nur reflektiertes Licht hat.

²⁾ Es folgt noch weiter, dass die praktisch gerechtfertigte Einteilung der bildenden Kunst aus dem Einteilungsgrund der schöpferischen Thätigkeit theoretisch nicht haltbar sein kann; es ist die Klassifikation in Bildnismalerei einerseits, Geschichts- und Sittenmalerei („Historien-“ und „Genre“-Malerei) andererseits. Der hierdurch begünstigte Irrtum äussert sich darin, dass man darüber streitet, welche von den bezeichneten Arten der Kunst höher stehe als die andere. Das ist ein Unding. Jedes Bild ist ein Porträt, nämlich des Phantasiebildes des Künstlers, und auch das Bildnis muss für die Vorstellung erst erschaffen werden. Diese Thätigkeiten lassen sich in concreto nie und nirgends trennen. Wenn etwas das Schwierigere, Höhere und der Beweis einer bedeutenderen Geisteskraft des Künstlers ist, so ist es der Umstand, dass er das historische Wesen einer bedeutenden Person so erfasst, dass er es dem Schöpfer nachzuschaffen versteht, welcher der Person jene Bedeutung geliehen hat. Denn nur dieses kann die Idee der Person sein. Man betrachte nur Menzels Grossen Friedrich, und man wird sich, wenn man die Darstellungen anderer dagegen hält, klar werden, dass eine so ausserordentliche schöpferische Leistung nur dem Meister des Realismus gelingen konnte. Ganz unhaltbar ist die Unterscheidung zwischen Geschichts- und Sittenbild. Jedes Geschichtsbild ist ein Sittenbild, nämlich ein Bild von dem ethischen Verhalten von Menschen, nur

Die Kunst kann nach beiden Richtungen hin thätig sein. Nichts sei ihr fremd im ganzen Bereich der objektiven Erscheinungen, als was durch ihre Grenzen ausgeschlossen wird, und ebenso umschreite sie das gesamte Gebiet der idealen Vorstellungen. So stelle sie der objektiven Welt ein umfassendes subjektives, menschliches, ideales Abbild gegenüber. Wie dabei das ästhetische Prinzip der Einheit mit dem Idealismus zusammenhängt, das hat am besten Goethe in den herrlichen Worten ausgesprochen:

„Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
Um deinetwillen freventlich verscherzen!
Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
Und in sein Herz die Welt zurückeschlingt?
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdriesslich durch einander klingt,
Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Accorden schlägt?
Wer lässt den Sturm zu Leidenschaften wüthen?
Das Abendroth im ernsten Sinne glühn?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüthen
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp, vereinet Götter?
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.“

Aber der Sturm und die Leidenschaft und das Abendrot sind vorausgesetzte Vorstellungen; sie muss der Künstler erschaffen völlig wie sie erscheinen. Dieses Verhältniss des Idealismusses zur Natur hat Albrecht Dürer in die rührenden Worte gefasst:

„Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie. Daraus ist beschlossen, dass kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schöneres Bildnis machen kann, es sei denn, dass er durch vieles Nachbilden sein Gemüt vollgefasst habe. — Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges.“

bei konventionell besonders fixierten Gelegenheiten, wie in der Schlacht, bei einer festlichen Ceremonie oder sonst einer historisch bekannteren Gelegenheit.

ANHANG.

DIE EINHEIT DES STILS.



Als wir in der III. und IV. Betrachtung den Stilbegriff feststellten, geschah dies auf empirischem Weg, indem wir an die sinnfällige Erscheinung desselben im Kunstwerk anknüpften. Die Gesetzmässigkeit als Ausdruck der Einheit¹⁾ war das spezifisch Eigentümliche an ihm, soweit die Kunstwerke, in welchen er erscheint, der imitativen Kunst angehören. Der für das Gesetz massgebende Wille lag ausserhalb des stilisierten Gegenstands in einem stilisierenden Subjekt.²⁾

Es ergibt sich nunmehr, dass die Einheit des Stils als seine wesentlichste Eigenschaft spekulativ begründet ist. Wenn nämlich der Gegenstand als gewollter ein einheitlicher sein muss, so muss es auch der über ihn sich erstreckende Stil sein. Denn dieser geht gleichfalls lediglich aus dem Willen hervor. Würde er nicht einheitlich sein, so wäre ja auch der Gegenstand in seiner Erscheinung kein einheitlicher mehr. Eine beliebige Zahl von Einheiten der Erscheinung können für das Bewusstsein parallel laufen; aber sie müssen sich über die ganze parallele Bahn gleichmässig erstrecken, d. h. kongruent sein, sonst würden sie sich gegenseitig durchbrechen. Derart ist das Verhältnis zwischen dem Gegenstande und seinem Stil. Man denke sich z. B. ein Drama vom Anfang bis zum dritten Akt in gebundener Rede geschrieben oder von Musik begleitet, dann aber nicht mehr, oder, was dasselbe wäre, von einer Musik anderen Stils, anderen

¹⁾ Andererseits als Ausdruck des Gegensatzes zur Natur.

²⁾ In den kosmischen Künsten dagegen war die Gesetzmässigkeit Ausdruck der bestimmenden inneren Natur des erschaffenen Gegenstands selbst, welchem die Eigenschaft der Einheitlichkeit schon als Individuum zukommt, in Gestalt des zwar von aussen in ihn hereingetragenen, gleichwohl aber ihm selbst angehörenden Existenzzwecks.

individuellen Wesens, so wäre die Folge ein völlig unverständlicher, unerträglicher Zustand.

Aus dem oben Gesagten ergibt sich ferner, dass aller Stil gedacht wird als aus dem Gegenstand selbst hervorgegangen, an welchem er erscheint. In den kosmischen Künsten ist dies wirklich der Fall: ihr Zweck bestimmt sie als aus der besonderen Materie hervorgegangene Individuen. In den imitativen Künsten erscheint der Stil am Objekt als nur diesem angehörig, nicht mehr als auf ihn übertragen, sondern gleichfalls als sein eigenes, ihm selbst angehörendes Gesetz, welches ihn eben zum Individuum, d. h. zum unteilbaren, einen Ding macht. Deshalb durfte man sagen, der Stil sei der Ausdruck des Individuellen.

Der Stil, das eigentümliche Formprinzip, welches sich über den Gegenstand erstreckt, kann in seiner Anwendung auf denselben zum besonderen Kunstmoment erhoben und zu einem mannigfaltigen System ausgestaltet werden. Das negative Moment ergibt so eine positive formale Kunstthätigkeit wie z. B. in der gothischen Architektur. Wir haben diesen Umstand nur im allgemeinen anzuzeigen; für den besonderen Stil wäre seine besondere Lehre aufzustellen. Die Musik, welche wir stets nur als negatives Moment angeführt haben, ist geradezu eine Kunst für sich. Als solche ist sie aber nicht bloß formal, sondern sie hat noch einen besonderen geistigen Inhalt.¹⁾

REALISMUS UND NATURALISMUS.

Es wird aufgefallen sein, dass ich mich bei unsrer ganzen Untersuchung kaum jemals des Ausdruckes „Naturalismus“ bedient habe, obgleich derselbe einen hier behandelten Begriff bezeichnet. Dieser Umstand bedarf einer Erklärung. „Naturalistisch“ heisst: der Natur entsprechend, der Natur ähnlich in Erscheinung und Form, ohne Rücksicht auf einen Stil. „Realistisch“ heisst: in der Absicht auf volle Identität mit der Natur erschaffen. Hieraus ergibt sich, dass der Ausdruck „naturalistisch“ ein schwächerer ist, jedoch für ganz die-

¹⁾ Indem sie zwar keinem verständigen, aber dafür einem unbegrenzten, bis ins feinste differenzierbaren, weit über das gesprochene Wort hinaus ausdrucksfähigen Empfindungsgehalt zugänglich ist.

selbe Sache, welche wir auch mit jenem anderen Worte bezeichnen. Denn der realistische Künstler kann auch seinerseits keine andere Gleichheit mit der Natur erschaffen, als diejenige der Erscheinung. Somit besteht nur ein Quantitätsunterschied und keine spezifische Differenz: der „naturalistische“ Bildhauer thut gar nichts anderes als der „realistische“. Im System hat also eine solche Unterscheidung keinen Platz, da in demselben nichts in Betracht kommen kann, als die zwei einzig herrschenden Thatsachen des Stils und der Realität. Der Ausdruck „naturalistisch“ hat denn auch einen Beigeschmack des Begriffs „nicht an den Stil denkend“. Ist es ja doch eine gewisse Zaghaftheit, welche uns dieses Wort anwenden heisst, eine Zaghaftheit, welche wir unsrerseits durch den Begriff des negativen Moments überwunden haben. Das negative Moment verschaffte uns die volle künstlerische Freiheit.¹⁾ Das Naturalistische, wie es im Kunstgewerbe erscheint, ist für uns in vielen Fällen seines Auftretens das Traurigste von allem. Gerade dieses bezweckt die Naturtäuschung: es ist stillos.

Den Sprachgebrauch zu ändern vermag natürlich der Einzelne nicht; denn er ist konventionell, entspringt dem praktischen Bedürfnis und weicht keinem Beweisgrund. Aber sollte man nicht lieber die Thatsache, dass einige Realisten die durch das ethische Prinzip des Idealismusses bestimmte Schranke verletzt haben, einfach ignorieren, statt sich darin zu gefallen, ganz allgemein und kritiklos eine an sich gesunde, jugendkräftige Richtung von sentimentalen Gesichtspunkten aus zu verdammen? „Materialismus“ sollte man jene Verirrung nennen; jedenfalls nicht „Realismus“. Denn es wird sich zeigen, dass ihre Erzeugnisse schief und unhaltbar sind im Lichte der bloßen Wahrheit. Bald genug wird die Kunst selber fühlen, was ihr frommt und solche Leistungen als unkünstlerisch zurückweisen.

¹⁾ Zu dieser Auffassung würde sich vielleicht auch Overbeck mit uns vereinigen, welcher aus einem Gesichtspunkt, der als schief bezeichnet werden muss, a. a. O. (2. Auflage) I, S. 339 den Realismus energisch bekämpft, nicht ohne dass er im letzten Absatz seine Ausführungen unter den Ausdruck: „Dieser Realismus“ zusammenfasste. Damit ist stillschweigend ausgesprochen, dass man den Realismus auch anders fassen kann.



Verlag der
G. GROTE'schen Verlagsbuchhandlung in BERLIN.

Zeichnungen von Albrecht Dürer. In Nachbildungen herausgegeben von *Friedrich Lippmann*, Director des k. Kupferstichkabinetts zu Berlin.

Inhalt des ersten Bandes: I. Zeichnungen im k. Kupferstichkabinet zu Berlin. II. Zeichnungen im Besitz des Herrn William Mitchell in London. III. Zeichnungen im Besitz des Herrn John Malcolm of Poltalloch in London. IV. Zeichnung im Besitz des Herrn Frederik Locker in London. Zusammen 99 Zeichnungen in einem Bande. Folio-Format. In solidem Einband, Deckelpressung nach dem Dürerschen Holzschnitt: die Tapete mit dem flötenspielenden Satyr. Preis 250 Mark.

Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes göttlicher Komödie.

Nach den Originalen im k. Kupferstichkabinet zu Berlin herausgegeben von *Friedrich Lippmann*, Director des k. Kupferstichkabinetts zu Berlin. Drei Abteilungen von je 30 Blatt. Preis jeder Abteilung 90 Mk.

Die beiden ersten Abteilungen sind erschienen. Ein kurzgefasster erklärender Text wird bei der dritten Lieferung dem Werke beigegeben und mit einer Reihe von Illustrationen, besonders den Nachbildungen der dem Baldini zugeschriebenen Kupferstiche zur Florentiner Dante-Ausgabe von 1481 ausgestattet sein.

Stiche und Radirungen von Schongauer, Dürer, Rembrandt. In heliographischer Nachbildung nach Originalen des königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin. Mit begleitendem Text von *J. Janitsch* und *A. Lichtwark*.

Die Sammlung wird in zwei Teilen à 5 Lieferungen publiziert; jede Lieferung enthält 5 Blatt Stiche und Radirungen und kostet 10 Mark. Die ersten fünf Lieferungen sind erschienen und enthalten:

I. Teil.

Schongauer:

Die Verkündigung.
Die Flucht nach Egypten.
Die Handwaschung (aus der Passion).
Die Grosse Kreuztragung.
Christus und Magdalena.
Wappenhaltender Engel.
Wappenhaltende Jungfrau.
Dürer:
Christi Kreuztragung (aus d. kl. Passion).
Maria an der Mauer.
Maria auf dem Halbmond.
Der h. Hieronymus im Gehäus.
Die Melancholie.
Ritter, Tod und Teufel.

Rembrandt:

Die Verstossung Hagars.
Das Opfer Abrahams.
Tobias.
Die Verkündigung an die Hirten.
Die Darstellung im Tempel.
Christus lehrend.
Die Grosse Auferweckung des Lazarus.
Die Krankenheilung (Das 100-Guldenblatt).
Die Kleine Kreuzabnahme.
Selbstbildnis.
Bildnis des Ephraim Bonus.
Die Landschaft m. d. Hütte u. d. Heuschober.
Die Landschaft mit den drei Bäumen.

Verlag der
G. GROTE'schen Verlagsbuchhandlung in BERLIN.

Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. VII. Band
(4 Hefte). Preis 30 Mk. Ausgestattet mit vielen Beilagen und
Illustrationen.

Das «Jahrbuch» bringt neben den amtlichen Berichten aus den Kunstsammlungen Studien und Forschungen auf allen Kunstgebieten von den namhaftesten Gelehrten.

Von Band I—IV sind einzelne zurückgesetzte, aber gut erhaltene Exemplare vorrätig, die zusammen genommen statt des Ladenpreises von 116 Mk. zum ermässigten Preise von 58 Mk. zu kaufen sind.

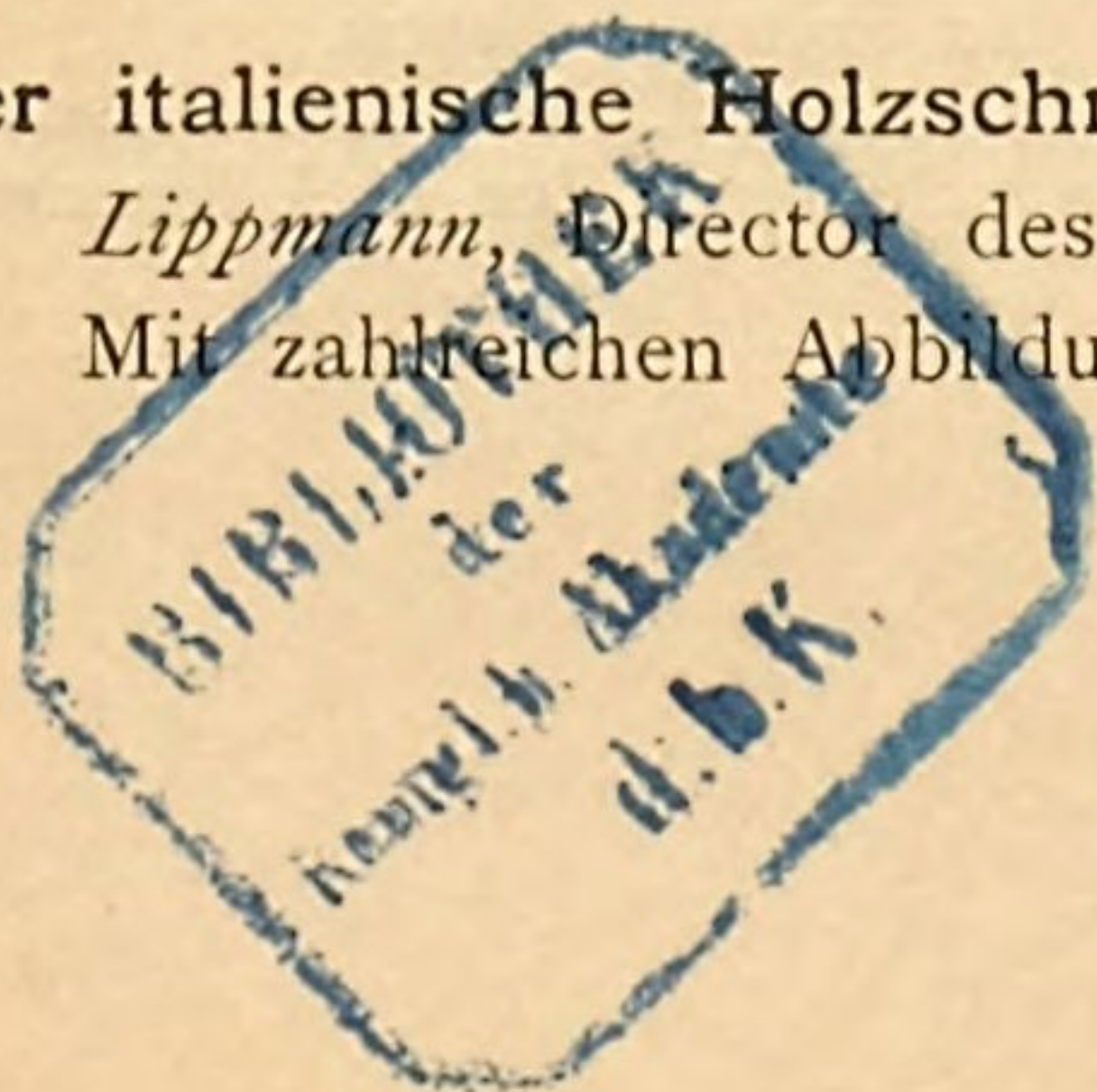
**Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance
in Italien.** Von *Dr. Henry Thode*. Mit zahlreichen Illustrationen.
Preis brochirt 16 Mk.

Das obige Werk schildert die Entstehung der italienischen Renaissance-Kunst im Zusammenhange mit der merkwürdigen religiösen Bewegung, deren Mittelpunkt Franz von Assisi ist. Zum ersten Male wird dieser gewaltige Reformator der katholischen Kirche und Neuerwecker eines volkstümlichen christlichen Glaubens nach seiner vollen Bedeutung für die Kultur Italiens gewürdigt. Es wird gezeigt, wie sich an ihn, an seinen Orden der grosse Aufschwung der bildenden Kunst knüpft — jene Epoche, deren grösste Namen die der Pisani, Cimabue, Giotto, Simone Martini und Lorenzetti sind. Im Zusammenhange mit der Predigt, der Dichtung, der mystischen Philosophie der Franziskaner betrachtet erscheint die Neugestaltung der Kunst in einem neuen Lichte. Wird auf der einen Seite Franz, dessen Leben und Legende auf Grund der ältesten Quellen gegeben, und das Franziskanertum nach seinen grossen Vertretern: Bonaventura, Jacopone da Todi, Berthold von Regensburg etc. ausführlich behandelt, so erfährt auf der anderen Seite die erste Entwicklung der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur die eingehendste Besprechung. Es handelt sich eben um die ganze grosse religiöse und künstlerische Bewegung des XIII. und XIV. Jahrhunderts in Italien.

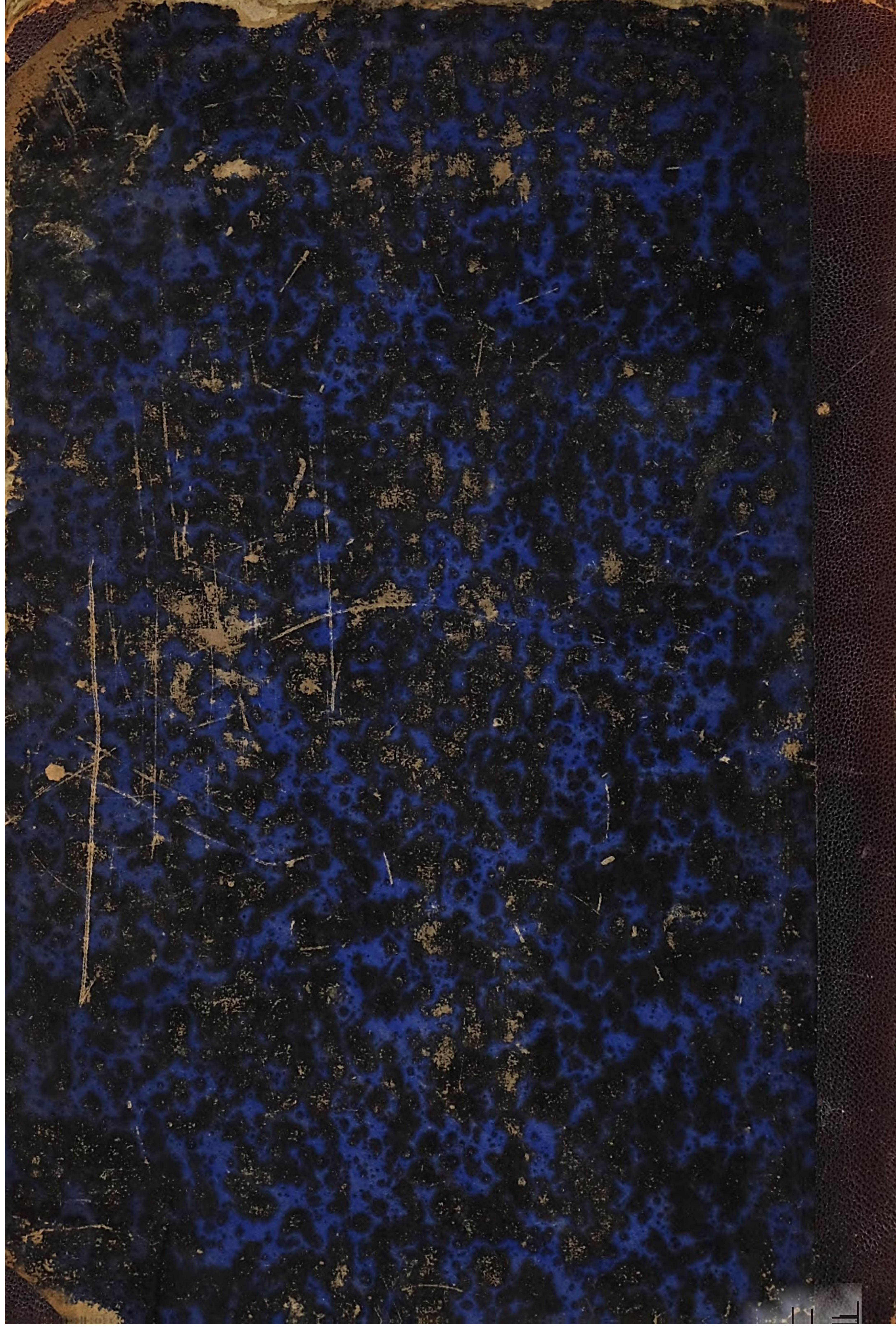
Das Chorgestühl des Pantaleone de Marchis im königlichen Museum zu Berlin. Herausgegeben von *Dr. Wilh. Bode*. 25 Lichtdrucktafeln, complet in Mappe 50 M.

Diese Holzschnitzereien und Intarsien, fast in der natürlichen Grösse der Originale und in deren richtigen Farben reproduziert, gehören zu dem Schönsten, was die Kunsttischlerei der italienischen Renaissance in ihrer höchsten Blüte hervorgebracht hat; der ungemeine Reichtum ihrer Motive ist praktisch verwendbar auf allen Gebieten des Kunsthandwerkes.

Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert. Von *Friedrich Lippmann*, Director des königlichen Kupferstichkabinets zu Berlin. Mit zahlreichen Abbildungen. Preis 16 M.



100



Alt, Theodor

Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike

Berlin 1886

Art. 3 dq

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552357-1